المكتبة الثقافية
١٣٤

ريتشارد ڤاجنر

الدكتور فؤاد زكريا

الثقافة والإرشاد القومي
الدار المصرية للتأليف والترجمة



المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوي جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة ومتخصصين وبمرشين لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

الكتاب القادم

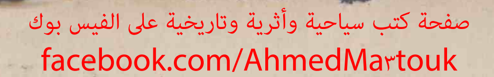
قصة الألمونيوم

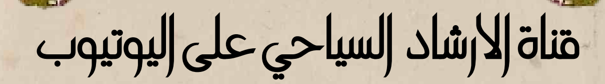
الدكتور أنور محمود عبد الواحد

١٥ يونيه ١٩٦٠

الثمن ٢ قرش

مطابع دار القلم



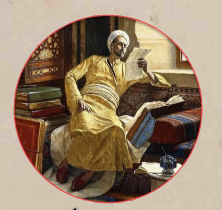




قناة الكتاب المسموع



صفحة كتب سياحية و أثرية و تاريخية على الفيس بوك



مصر - ثقافة

المكتبة الثقافية
١٣٤

ريتشارد ڤاجنر

الدكتور فؤاد زكريا

الثقافة والإرشاد القومي
الدار المصرية للتأليف والترجمة



دار القلم

توزيع



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة
ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١
طنطا ميـــدان الساعة
ت : ٢٥٩٤

أول يونية ١٩٦٥

مقدمة

في ٢٣ مايو من عام ١٩٦٣ احتفل العالم بذكرى مرور مائة وخمسين سنة على مولد ڤاجنر ، ذلك الفنان الضخم الذى يلمع اسمه بين الأقطاب القلائل للفن الموسيقى . وكان هذا التاريخ باعثاً لى على أن أعود إلى تقليب صفحات هذا المخطوط الذى كتبته من سنوات طويلة ، والذى كنت أنتظر لنشره مثل هذه الفرصة الملائمة ، فوجدت فيها سجلا ما زلت أعده طريفاً لحياة هذا الفنان ، وشرحا أومن بفائدته لأعمال ڤاجنر وفلسفته فى الفن والحياة . وأستطيع أن أقول إن معظم آراء ڤاجنر فى الفن والسياسة لا تروقنى ، غير أن روعة مؤلفاته الموسيقية كفيلة بأن تضمه إلى سجل الفنانين الخالدين ، الذين ينبغى أن ندرس حياتهم وأعمالهم مهما كان فيها من عناصر تبدو غريبة على أفهامنا .

وقد حاولت أن أعرض فى هذا الكتاب شخصية ڤاجنر بأكبر قدر ممكن من الموضوعية ، كما حاولت أن أعرض آراءه فى الحياة والفن كما كان هو ذاته خليقاً بأن يعرضها ، ولكنى لم أمتنع عن إصدار الأحكام عليه عندما كنت أجد ذلك ضروريا

وان تعمدت أن يكون ذلك فى أضيق الحدود . وهكذا سيجد القارىء فى هذا الكتاب تسجيلا لحياة وأعمال وأفكار فنان تقلبت حياته بين البؤس الذى جعله يشرف على الموت جوعا ، وبين البذخ الذى جعل ملكا يضع خزائن دولة بأسرها بين يديه ، وتفاوتت أفكاره بين الدعوة إلى الثورة الشعبية إلى حد التعرض للموت من أجلها ، وبين التعصب القومى المقترن بابغض النزعات العدوانية والتوسعية فى الأمة الألمانية ، وتطورت أعماله من من تصوير شخصيات أبطال أسطوريين يتحدون جميع السلطات والتقاليد إلى تمجيد المسيحية والخضوع التام لسلطة الدين . وفى كل هذا التقلب والتغير ، كانت أعماله الفنية — من وجهة النظر الموسيقية الخالصة — تقف شامخة لا تتأثر إلا بشخصية مبدعها الجبارة ، بحيث لا يكاد المرء يشعر ، إذا استمع إلى النغم الرائع الذى تكونه مؤلفاته من البداية إلى النهاية ، بما كان يدور من وراء النغم من أحداث هائلة وتقلبات عنيفة فى نفس صاحبه أو فى المجتمع الذى عاش فيه . وإلى هذا العنصر الثابت ترجع عظمة ڤاجنر ، أما نظرياته الفنية أو آراؤه السياسية أو أفكاره الدرامية فلها من الخصوم بقدر ما لها من الأنصار أو يزيد .

وعلى هذا فإنى أعرض كتابى هذا على القارىء

حياة ڤاجنر وأعماله

فترة الطفولة والشباب

كانت لحظة حاسمة من لحظات التاريخ العالمي ، وتاريخ ألمانيا خاصة ، تلك التي ولد فيها رشارد فاجنر .

ففي عام ١٨١٣ كان نابوليون لا يزال يحرز بعض الانتصارات العسكرية هنا وهناك ، ولكنه كان يحس بأنها بداية النهاية : إذ أصبح يواجه أمامه ، لأول مرة ، أمما وشعوبا لا حكومات ، وكان الشعب الألمانى هو أول شعب أيقظته مدافع نابوليون من سباته العميق .

وفى ٢٣ مايو من ذلك العام نفسه ولد ڤلهلم رشارد فى « ليپتسج » ، وكانت تلك المنطقة ذاتها مسرح قتال عنيف بين نابوليون وبين الجيوش الألمانية فى ذلك الحين . ولم يكن ذلك الموعد من قبيل المصادفة فى نظر ڤاجنر عندما عاد بذاكرته فيما بعد إلى وقائع حياته : فقد اقترن مولده ، فى نظره ، بمولد الأمة الألمانية التى طالما تغنى فى أعماله وكتاباته بامجادها .

ولقد كان أبوه ، الذى توفى فى نفس عام مولده ، موظفا متوسط الحال ، ولكن كان له ولع خاص بالأدب والشعر ، وشغف بالغ بالمسرح . كذلك كانت لعمه ، أدولف ڤاجنر ، مكانة

لا بأس بها فى الأوساط الأدبية والفكرية ، إذ كان على صلة وثيقة بالشاعرين جيته وشيلر . ولكن أقوى الشخصيات تأثيرا فى حياة ڤاجنر فى هذه السنوات الأولى من حياته كان صديقا لأبيه ، اسمه « لودفيج جاير L. Geyer » . فقد تزوج هذا الصديق من أمه بعد عام من وفاة أبيه ، ويؤيد كثير من مؤرخى حياة ڤاجنر رواية تقول إن جاير هذ هو الأب الحقيقى لڤاجنر ، ولكن هذا موضوع يستحيل البت فيه بصفة قاطعة ، وليست له على أية حال دلالة كبرى ، سوى أنه إذا صح لكانت سخرية الأقدار فيه مريرة : اذ أن جاير من أصل يهودى ، وڤاجنر كان معروفا طوال حياته بعدائه للسامية) .

ولقد أشرف جاير بنفسه على تعليم رشارد الصغير فى المراحل الأولى لحياته . وكان تأثيره الأكبر فيه راجعا إلى ميوله المسرحية الواضحة . ذلك لأن جاير نفسه كان أحد ممثلى المسرح الملكى فى درسدن ، وقد حرص على أن يحيط رشارد بجو مسرحى صرف . وروى عن ڤاجنر أنه اشترك وهو لم يزل طفلا ، فى أداء قطع تمثيلية وأجاد دوره فيها إلى حد كان يبعث على الإعجاب الشديد . ولقد وصف ڤاجنر ذاته فيما بعد تعلقه بالمسرح فى طفولته المبكرة بهذه العبارات : « لم يكن ما يحببنى

فى المسرح . . . هو الحاجة إلى اللهو والتسلية التى يسعى إليها الناس عادة ، وإنما ذلك الجو الجديد الذى كان يثيرنى ويخلب لبى بما فيه من أحداث تختلف تماما عن تلك التى تؤثر فى فى الأحوال العادية ، وذلك العالم الخيالى الذى يجذب ويرهب فى نفس الوقت ... وهكذا فإن كل ما له صلة بالعرض المسرحى كان له فى نفسى تأثير سحرى غامض جذاب » .

ولقد أدت البيئة المسرحية التى عاش فيها فاجنر فى هذه السنين الأولى من عمره إلى تنشيط مخيلته إلى حد غير مألوف . وهكذا فإنه عندما انتقل ليعيش فى مسكن عمه أدولف — بعد أن توفى جاير بدوره — كان يضفى من خياله صورة غريبة على كل قطعة من أثاث ذلك المنزل ، ويشعر بخوف طاغ إذا انفرد بنفسه فى الليل فيبدو له كأن أشباحا قد برزت من اللوحات الفنية المعلقة ، وتتجسم قطع الأثاث العتيق فى صورة تماثيل متحركة ، ويقضى الطفل المسكين ليالى كاملة بها لا يتوقف قلبه طوالها عن النبض بشدة . وهكذا غدا يفسر كل ما يحيط به تفسيرا خياليا مسرحيا عنيفا ، ويجسم الصور فى أشباح تلعب وتتراقص أمام عينيه الجاحظتين فى ذهول ، ويبنى من كل هذا عالما خياليا كاملا يتداخل فى عالم الواقع ولا يعرف بينهما أى حد فاصل . ولعل

أهمية هذا العامل تتضح من أن فكرة الأشباح هذه لم تكن مجرد فكرة صبيانية ابتدعها خيال طفل صغير ، بل كانت تعبر عن ملكة خاصة لديه ، هى ملكة الخلق وإضفاء الحياة على كل ما هو جامد صامت . وليس أدل على ذلك من أن تلك الفكرة قد ظلت تلازمه حتى بعد سن نضوجه ، بنفس القوة والحيوية التى كانت تتبدى له بها فى طفولته . ولقد اعترف ڤاجنر بذلك حين قال « كنت منذ طفولتى المبكرة استشعر فى نفسى حوادث مبهمة غامضة خلقت لدى ملكة خيالية فيها غلو ومبالغة . وإنى لأذكر أنى حين كنت أظل بمفردى مدة طويلة فى حجرتى ، كان يخيل إلى أن الحياة قد دبت فى الاثاث والادوات — وحينئذ يداهمنى خوف كان من القوة بحيث كنت أصيح وأصرخ صرخات نفاذة . ولقد ظللت حتى عهد شبابى استيقظ فى كل ليلة مستغيثاً ، ولا أهدأ حتى أستمع إلى صوت آدمى يطلب إلى أن ألتزم الصمت » .

وكانت ثمرة كل هذه العوامل جمعاء : البيئة المسرحية ، والخيال الحى ، والميل الأدبى ، والتعليم الذاتى — كانت ثمرة هذه العوامل هى تلك المفاجاة التى واجه بها رشارد ذات يوم أفراد أسرته : إذ تقدم إليها بدراما هى « ليوبالد وأدلايده

«Leubald und Adelaide»، وأعلن عزمه على الانقطاع عن الدراسة والتفرغ للشعر . ووقع النبأ على الأسرة وقع الصاعقة، وخاصة تلك الأم التي كانت تود أن تنفذ وصية زوجها الراحل جاير ، الذى كانت آخر كلماته « لقد أردت أن أجعل منه شيئا مذكورا ! » .

وتلقى رشارد العاصفة فى سكون : « وبينما كانت الأسرة تصب على لومها وتتحسر على وقتى الضائع ونفسى التى أفسدها الغرور ، كنت أشعر بعزاء مبهم وسط تلك المظاهر المؤلمة . . . كنت أعرف ما يجهله الجميع ، وهو أن قطعتى لن تقدر حق قدرها إلا إذا وضعت لها موسيقى مـلائمة — فاستقر عزمى حينئذ على أن أؤلف وأعزف بنفسى تلك الموسيقى » .

وهكذا كانت نظرة فاجنر إلى الدراما ممتزجة بالألحان منذ البداية ، بحيث لم ير لأية قطعة من مؤلفاته معنى إلا بعد أن يعبر عنها بالموسيقى ، ومن الغريب حقا أن تنضج تلك الفكرة الجامعة بين الشعر والموسيقى ، والتى لم تتمثل لدى أى موسيقى أو شاعر آخر سواه — فى وقت كانت محاولاته الشعرية لاتكاد تقوى فيه على الوقوف على قدميها ، وكان تعليمه الموسيقى فيه هزيلا قاصرا إلى أبعد حد . وإنها لثقة عجيبة بالنفس تلك التى

أوحت إليه هذه الفكرة الملازمة له طوال حياته ، فى ذلك العهد المبكر ، والتعليم المحدود .

وهكذا يمكن القول إن عبقرية فاجنر الموسيقية لم تظهر متأخرة كما قد يبدو لأول وهلة ، وإنما استيقظت تلك العبقرية فيه كغيره من الموسيقيين ، وإن كانت لم تجد ما يعبر عنها فى عالم الأصوات ، بل فى عالم الشعر والمسرح . فالمسرح الدرامى يشغل فى نمو فاجنر الموسيقى تلك المكانة التى كان يشغلها البيانو وقواعد الهارمونى عند موتسارت أو بيتهوفن . فلما تجاوز ڤاجنر مرحلة المراهقة ،واتضح أمامه العالم الجديد ، عالم الصوت، أصبح التعبير يشتمل على المرئيات والمسموعات معا .

وإذن فالعنصر الفنى الأول فى شخصية ڤاجنر هو العنصر التعبيرى ، وهو الذى تنبع الموسيقى والشعر فيه معا من المجال العاطفى ، فيصبحان مجرد وسائل لإخراج عاطفة أو إحساس باطن إلى حيز الوجود . ولم يكن ذلك الإخراج التعبيرى بالأمر العسير على ذلك الذى نشأ منذ نعومة أظافره فى جو مسرحى خالص .

* * *

ولكن ماهى تجارب فاجنر الأولى فى عالم الموسيقى ؟ كانت

تلك التجارب على قلتها وورودها فى عهد متاخر بالقياس إلى غيره من « الأطفال المعجزين » مثل موتسارت ومندلسون — كانت ذات أثر حاسم فى حياته ، إذ حددت منذ الوهلة الأولى الاتجاه الذى سار فيه طوال حياته الفنية . . . كانت عائلة ڤاجنر تربطها صلة شخصية بالموسيقار الألمانى « ڤيبر Karl Maria von Weber » ، ولتلك الصلة أهمية كبرى فى تنمية الذوق الموسيقى عند ڤاجنر ، وتحديد الاتجاه الذى سار تيه فيما بعد ، إذا كان « ڤيبر » يتردد على العائلة ومعه مغن إيطالى زرى الهيئة يدعى ساسارولى Sassaroli . وهكذا بينما كان ڤيبر يثير الإعجاب فى نفس ڤاجنر بشخصيته الجذابة ، وكان « ساسارولى » يثير فى نفسه الضحك والسخرية على الدوام . لذلك اختار ڤاجنر جانب الأوبرا الالمانية منذ البداية ، فى خلال ذلك النزاع الهائل الذى قام بينها وبين الاوبرا الإيطالية فى ذلك الوقت . وكان هذا الاختيار أمرا فاصلا فى حياة ڤاجنر .

ومن الظواهر الفريدة فى تربية ڤاجنر الموسيقية ، أنه لم يتعلق — كغيره من الموسيقين فى صباهم — بآلة موسيقية معينة يتخذها وسيلة للتعبير عن مشاعره ، وإنما تلقى دروسا قليلة على « البيانو » ، على يد أستاذ غير كفء ، وما أن وصل إلى الحد

الذى يستطيع فيه أن يعزف افتتاحية فرايشتز Freischütz لفيبر بمفرده ، مع ارتكاب كثير من الأخطاء ، لم يعد يشعر بالحاجة إلى دراسة البيانو : وأدت الدراسة فى نظره رسالتها ، ما دامت قد أوصلته إلى ما يريد . وهكذا أحس فاجنر منذ البداية بأن ما يود التعبير عنه شىء عظيم التعقيد ، لا تكفى له أصابع البيانو أو أوتار الكمان ، بل لا بد له من فرقة كاملة ومجموعات متناسقة ضخمة .

ومنذ ذلك الحين اتجه ڤاجنر نحو الموسيقى الألمانية بكل روحه . وكان ڤيبر هو أول مثل أعلى تعلقت به روحه . والواقع أن للدراما عند ڤيبر خصائص كثيرة تجمع بينها وبين دراما ڤاجنر كما سنرى فيما بعد . فوقائعها تدور فى جو أسطورى ، وشخصياتها جنيات مسحورة ، والغموض يكتنفها ، والصوفية الوثنية الكامنة فى قلب كل ألمانى تستيقظ على نداء أبواقها . بل إن تلك الدراما كانت فى الواقع إنسانية تنبض كل شخصية من شخصياتها بمشاعر عامة شاملة . وتلك كلها صفات أساسية فى الدراما التالية عند ڤاجنر .

ولكن ، كيف السبيل إلى كشف بقاع ذلك العالم الصوفى الغامض بدون دراسة ؟ لا شك أن التأليف الموسيقى لا يماثل

كتابة الشعر فى تلقائيتها ، بل هو يقتضى دراسة طويلة شاقة متدرجة . وهكذا بدأ ڤاجنر ، رغم مصاعبه المالية ، يدرس « الهارمونى » سراً ، فلما وصل النبأ إلى أسرته ، كان نكبة جديدة أضيفت إلى بقية النكبات التى حلت عليهم من ذلك الابن الشاذ .

على أن دروسه فى الهارمونى لم تكن أسعد حظا من دروسه فى اللغات الكلاسيكية ، إذ كان يعدها حذلقة لا طائل تحتها ، وتبدت له القواعد أمراً سقيما ثقيلا على النفس . . . « كانت الموسيقى فى نظرى شيئاً شيطانياً ، فيه غرابة صوفية رفيعة ، لذا كان من شأن كل ما يتصل بالقواعد أن يفسد طبيعتها » .

وكان من بين المدونات الموسيقية التى اقتناها فى ذلك الحين ، قطعة كان لها أكبر الأثر فى حياته الموسيقية التالية ، رسمت له اتجاها واضح المعالم يحقق كل نظرياته فى الموسيقى والدراما . تلك هى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، التى كانت منار الإلهام لفاجنر ، والتى أحس نحوها على الدوام بخشوع وتقديس وعرفان للجميل. ولنستمع إلى ڤاجنر وهو يصف تأثيرها فيه فيقول : « غدت تلك السيمفونية النقطة الصوفية الجاذبة التى تشع منها كل أفكارى الموسيقية . ولقد بدأ اهتمامى بها على شكل حب استطلاع ،

إذ كان الرأى الشائع هو أن يتهوفن قد ألفها وهو على حافة الجنون ، ولذا عدت أقصى درجات الغرابة والشذوذ والغموض فى الوسيقى . وكان هذا وحده سبباً كافياً دفعنى إلى دراستها بشغف مستمد من ذلك الإلهام الشيطانى الذى أثارته فىَّ .

وما أن ألقيت عليها نظرة — بعد حصولى على تقسيمها بعد عناء كبير — حتى فتننى الشعور بالمصادفة المقدرة التى تمثلت لى فيها : إذ أن الأنغام الطويلة التى تعزفها الآلات الوترية فى بدايتها قد ذكرتنى بتلك الأصوات التى لعبت فى طفولتى دوراً سحريا عجيباً ، وبدت لى كأنها الصوت الغامض الذى يمثل حياتى أصدق تمثيل . ولا ريب أن تلك السيمفونية تنطوى على سر الأسرار ، ولذا اهتممت لتوى بحيازة نسخة منها عانيت ألما عظيما فى تدوينها ونسخها » .

وربما كان فى وقوفه مشدوها أمام هذا الإعجاز الفنى الرائع ما ولد فى نفسه نوعا من اليأس : إذ لم يكن قد توفر له من التعليم الموسيقى ما يمكنه من مجاراته ، وإن أحس بأنه لا يفتقر إلى الإلهام وإلى الروح الخالقة لمثل هذه المعجزات : لذا انتابته فترة من اليأس البالغ ، والقلق على مستقبله . غير أن حادثاً فريداً قد أعاد إليه الثقة فى نفسه ، وجلب له الخلاص الروحي: إذ مرت

يبلده مغنية مشهورة هى : ڤلهلمين شرودر — ديفرينت Wilhelmine Sehröder - Devrient واستمع إليها فاجنر وهى تؤدى « فيدليو » لبيتهوفن ، فكانت تلك ليلة فاصلة فى حياته ، وبلغ تأثره بها حدا جعله يسرع إلى إرسال خطاب إلى الفنانة يعبر لها فيه عن تقديره لصنيعها وعرفانه لجميلها إذ أعادت إليه ثقته فى نفسه وفى حاسته الموسيقية ، ويؤكد لها أنه لو أصبح له شأن فى عالم الفن يوما ما ، فإن الفضل الأكبر فى ذلك سيكون راجعاً لذلك اليوم الذى استمع فيه إليها . ولكم سر فاجنر فيما بعد حين قدمت إليه فلهلمين ذلك الخطاب الفريد وهو فى أوج شهرته !

وأدرك فاجنر عندئذ أن التعليم الموسيقى أمر لا مفر منه ، وأن أنغامه الوحشية فى حاجة إلى الصقل والتهذيب. وواتاه الحظ فى شخص تيودور فينلش Theodore Weinlich الذى تتلمذ عليه فاجنر حينا من الدهر ، واستطاع دون سواه أن يقدر المواهب الكامنة وراء ذلك الجهل المطبق بقواعد الموسيقى ، فأمكنه أن يحسن توجيهه ، ويجعله يستوعب فى فترة بسيطة كل ماهو فى حاجة إليه من تلك القواعد دون أن يشعر بأى عناء من جراء تمريناتها المرهقة . وما أن أحس الأستاذ أن تلميذه قد قد تلقى ما يكفيه من القواعد ، وأن فى وسع عبقريته أن تسير

فى طريقها المستقل ، حتى قال له « الآن تستطيع أن تمضى فى طريقك وحدك ، إذ أن فى وسعك أن تؤلف تبعا لقواعدالفن حينما يكون ذلك ضروريا » . ولكن كان فى تلك الجملة الأخيرة حكمة بالغة من ذلك الأستاذ الذي حض تلميذه دائما على الاستقلال، وإن لم ينس أو يزوده بالعتاد الضرورى الذى يمكنه من البدء فى شق طريقه الخاص بعبقريته الخالقة التى لا تعبأ كثيرا بالتقاليد والقواعد .

تلك خلاصة التعليم الموسيقى الذى تلقاه فاجنر . فهل نستطيع بعد ذلك أن نقول إنه كان مستقل التعلم ، أى أنه ممن علموا أنفسهم بأنفسهم autodidacte ؟ الواقع أن الفترة التى سبقت عهد تعلمه المنظم ، لم تشهد أية قطعة معقولة ألفها ، فقد رأينا أن كل محاولاته الأولى كانت شذوذا وانحرافا لامعنى له . أما بعد قضاء تلك الفترة التعليمية المثمرة ، فقد بدأت الموسيقى المعقولة تنساب من ريشته . وإذن فهو قد تلقى تعليمه على أساتذة يدين لهم بالكثير ، وفى هذا ماينفى صفة التعليم المستقل عنه . غير أنه من جهة أخرى لم يكن ليكتفى بتلك القواعد التى تلقاها ، بل صمم على دراسة الأعمال الفنية من مواردها الأصلية ، ولذا كان يقتنى مدونات القطع الموسيقية المشهورة أو ينسخها أن لم يكن فى طاقته اقتناؤها ، ويعكف على دراستها بحماس محموم .

وهنا تظهر ناحية فذة فى عبقريته الموسيقية . فكثيرا ماقيل إن فاجنر لم يبد عبقريه مبكرة مثل موتسارت مثلا . ولكن الواقع أن عبقرية فاجنر لم تكن براعة فى العزف تحمل الألوف على التصفيق والتهليل ، ولم تكن مهارة فى سرعة انتقال اليد على أصابع البيانو أو على أوتار الكمان ، بل كانت عبقريته أعمق وأصدق من تلك البراعة العملية الاستعراضية . فالمقدرة الموسيقية الأصيلة تتبدى أوضح ماتكون فى ذلك الصبي الذى يعكف ليل نهار على مدونات القطع المشهورة يدرسها نغمة نغمة ، وتتشرب بها روحه الفتية ، وتتغلغل فى ذهنه كل دقائقها ، ويكشف أعمق أسرارها ، ويحيا بها حياة كاملة لها قوامها وكيانها الخاص — كل هذا دون أن يجيد عزفها ! ومعنى ذلك أن فاجنر قد توفرت له منذ صباه موهبة هى أعمق المواهب الموسيقية وألزمها للفنان الخالق ، وهى القدرة على « تصور الألحان والأنغام نغمة نغمة بمجرد قراءتها » ، وتذوق نواحي الجمال فى اللحن وفى الهارمونى على السواء بالعقل وحده ، وتكوين فكرة صحيحة شاملة عن القطعة التى تدون أجزاؤها تبعا لتقسيمها على فرقة موسيقية كاملة من مجرد النظر بالعينين إليها . وفى هذا يكون فاجنر هو « الصبي المعجز » بحق .

المحاولات الأولى

ظهرت ثمرة التعليم الموسيقى المنظم عند ڤاجنر بسرعة تدعو إلى الدهشة ، فلم تمض فترة قصيرة حتى توالت الافتتاحيات البسيطة المقبولة التى لا تنفر منها الآذان ، وعزفت إحداها فى حفل عام فقوبلت من الجمهور بالإستحسان ، وبدأت أمه اليائسة من مستقبله تبتسم إبتسامة الأمل . وفى سن التاسعة عشرة ، ألف سيمفونيته الوحيدة ، التى أودعها كل ما لصق بذهنه من القواعد المدروسة والتقاليد الموروثة عن كبار الموسيقيين ، ومن هنا كان نصيب التقليد فيها أكبر من نصيب الابتكار . لكنها مع ذاك كانت قطعة جميلة يسمعها المرء فلا يتصور أنها من تاليف فتى لم يبلغ العشرين ، ولم تمض سنوات قلائل على اقتحامه عالم الموسيقى . وأذكر منها بوجه خاص ، الجزء الثانى البطىء الذى ينساب فى هدوء ورشاقة تذكرنا بالجزء الثانى من سيمفونية بيتهوفن السابعة .

وكانت أولى محاولات ڤاجنر فى التاليف للأوبرا هى تلحين قصة ألفها هو بعنوان « الجنيات » ، ولكن هذه الأوبرا لقيت فشلا ذريعاً . واضطر ڤاجنر إلى الاستدانة لسداد ديونه المتراكمة.

والحق أن ظاهرة الاستدانة من الظواهر المألوفة فى حياة ڤاجنر، فقد لازمته خلال الجزء الأكبر من حياته، ولم يتخل شبحها عنه حتى فى فترة ازدهاره الأخيرة . بلى لقد روى عنه فى عهد صباه، أنه توجه فى رحلة طويلة مع واحد من رفاقه، وفى خلال الطريق أعوزتهما النقود، وكان لا بد من الاهتداء إلى وسيلة للحصول على أى مبلغ، فوقف رفيقه مبهوتا يفكر فى حيلة تعين على كسب بعض المال . ولكن ڤاجنر لم يطل به التفكير : إذ مرت بالطريق فى تلك اللحظة عربة خاصة فاخرة، فتقدم منها بلا تردد وطلب من ركابها إحسانا، بينما اختفى صديقه على جانب الطريق . وهكذا امتدت يد ڤاجنر تطلب المال وهو فى عهد صباه، ولم تكن تلك هى المرة الوحيدة، فطالما امتدت تلك اليد تطلب المال بأى شكل وتستدين على أى نحو. ويبدو أن احتقار ڤاجنر للمال جعله ينظر إليه نظرة عدم اكتراث به وبمن يمتلكونه، فلا يرى لصاحب المال فضلا عليه، ولا يرى فى افتقاره إليه نقصا يحط من قدره . وعلى ذلك فلا لوم عليه إن سعى إلى الحصول عليه بأية وسيلة . لقد كان لديه شعور « بأن العالم مدين له بما هو فى حاجة إليه » . فليأخذ المال إذن من أى أمرىء كان، ولا يضيره إن أخذ دون أن يعطى، لأنه يقدم إلى العالم ألحانا

جميلة ، فلا أقل من أن يتكفل العالم بحاجاته — هكذا كان تبريره العجيب لمسلكه !

وأعاد ڤاجنر الكرة بتأليف أوبرا ثانية هى « ممنوع الحب Liebesverbot » ، غير أن الفشل لاحقه فى كل مرة حاول عرضها فيها ، واضطر عندئذ إلى الهرب من الميدان ، لا يأساً من إخفاقه الفنى ، فقد احتفظ بثقته بنفسه على الرغم من هذا الفشل المتلاحق — وإنما جزعا من مركزه المالى وكان فراره فى هذه المرة إلى مكان قصى ، هو « كينجزبرج » عاصمة بروسيا ، حيث كانت تقطن صديقته الجميلة ڤلهلمينا بلانر Wilhelmina Planner ، أو « مينّا Minna » كما كانت تلقب . كانت معرفة ڤاجنر بها ترجع إلى تلك الأيام التى عمل بها قائداً للفرقة الموسيقية فى فى « لوخشتيت » ، وكانت « مينا » هى الممثلة والمغنية الأولى فى الفرقة . وسرعان ما توطدت دعائم الصداقة بينه وبين الممثلة الجميلة منذ اللحظة الأولى . وتطورت تلك الصداقة إلى ما بدا له فى تلك الأيام حباً ، فلما أنبأته بأنها قد نجحت فى الحصول على عمل فى كينجزبرج ، أسرع إلى اللحاق بها . وهناك ، قبل أن يوقن من حصوله على عمل ، استقر عزمه على الزواج منها ، وخطا الخطوة الحاسمة دون تفكير أو تدبر . وفى الرابع والعشرين

من نوفمبر عام ١٨٣٦ ، تم الزواج الذى عده ڤاجنر إحدى أخطائه الكبرى .

والواقع أن خطأ ذلك الزواج لم يكن ينحصر فى عدم الإستعداد المادى وحده ، بل كان يرجع إلى ما هو أعمق من ذلك . فقد كانت « مينا » من أصل ريفى ساذج ، وكان ذهنها سطحياً وثقافتها محدودة إلى أبعد حد . كانت امرأة جميلة فحسب . وربما كان فى ذلك ما يكفيه فى ذلك الحين : فقد تزوجها وهو فى الثالثة والعشرين من عمره ، وفى فترة لم تكن للعوامل العقلية فيها القدرة على مقاومة عامل جمالها .

وفى خلال فترة الهدوء المؤقت التى أعقبت زواجه ، عمل ڤاجنر على إتمام أوبرا جديدة هى « رينزى Rienzi » ، التى أودعها خلاصة تجاربه وخبرته فى ذلك الحين . ورغم أن تلك الأوبرا لا تقارن بدرامات ڤاجنر التالية ، فقد فتح فيها آفاقا موسيقية جديدة لم يسمع بها من قبل . أما من حيث الموضوع ، فقد كانت الأوبرا صورة للتقاليد الشائعة فى عصره : إذ كان موضوعها تاريخياً كأغلب الأوبرات الشائعة حينئذ ، مستمداً من قصة « رينزى » كما كتبها « بولفر Bulwer » ، وصور فيها ذلك القائد الرومانى الكبير ، ذا القلب النبيل الذى يهفو دائماً

إلى الحرية ، ويصبو إلى إعادة مجد روما القديمة ، بينما تخونه الجماعة المنحلة التي تحيط به ، فيروح في نهاية الأمر ضحية إخلاصه لوطنه وانخداعه بمن حوله . فليس في ذلك الموضوع اهتمام بذلك العالم الباطن الذي كان محور قطع ڤاجنر فيما بعد ، حين أصبح ينقد الأوبرا التاريخية على أساس أنها تضحي بالجانب العاطفي من أجل العرض التاريخي ، مع أن حوادث التاريخ لا يعبر عنها بالموسيقى تعبيراً صحيحاً ، وإنما تغدو الموسيقى في هذه الحالة ضوضاء سطحية ليس بينها وبين الكلمات أى ارتباط . فلم يكن من الغريب إذن أن يرفض ڤاجنر فيما بعد تلك الأوبرا ويتبرأ منها بعد نضوج نظرياته الجمالية ، ويعدها « خطيئة من خطايا الشباب » .

ولكن « رينزى » كانت وقت تأليفها إنتاجا ضخما يفوق جميع نظائره ، فهي بالقياس إلى غيرها من الأوبرات الشائعة تمثل تقدما كبيراً . لذا صمم ڤاجنر على أن يعرضها في مدينة كبرى بالقياس إلى بلدة « ريجا » الصغيرة التي كان قد انتقل إليها في تلك الآونة .

وهكذا بارح ڤاجنر ريجا ساخطا عليها ، وكانت رحلته البحرية منها محفوفة بالمخاطر ، حتى أوشكت السفينة الصغيرة

التى كان يستقلها على الغرق مرارا ، ولم تقاوم العواصف الجبارة والصخور الضخمة التى اعترضتها إلا بمعجزة . ولكن ڤاجنر الذى يعرف كيف يستفيد من أسوأ ظروفه ، استمد من أهوال سفرته البحرية إلهاما شعريا وموسيقيا تبدت آثاره واضحة فى «الهولندى الطائر» ، وهى إنتاجه الفنى الأول بعد «رينزى» .

* * *

وبعد إقامة قصيرة فى لندن ، دخل ڤاجنر مدينة باريس وقلبه عامر بالأمل فى الوصول إلى ما يشتهيه من شهرة ومجد . ولم يكن اليأس يعرف إلى روحه سبيلا فى مستهل عهده بمدينة النور ، إذ كان واثقا من مقدرته الفنية ، وكان آملا ـ من جهة أخرى ـ فى تذوق أهل باريس لفنه وهم الذين يرفعون إلى الجوزاء فنانين أقل منه قدراً وموهبة .

ولكن هوة الخلاف بينه وبين البيئة الباريسية سرعان ما اتسعت، فلم يلق من أحد أذنا صاغية ، بل كان الجواب التقليدى الذى يتلقاه ممن يتقدم إليهم بشىء من موسيقاه ، هو إعجابهم بتلك الموسيقى الجديدة ، مع أسفهم لاستحالة عزفها أو نشرها فى الوقت الحالى ! . . ولكن كيف كان فاجنر يرتزق طوال هذه الفترة ؟ كان من أهم موارد رزقه ، سؤال أصحابه القدامى وأشقائه

فى ألمانيا ! أما المورد الآخر ، فهو القيام بأعمال تافهة ومرهقة فى نفس الوقت ، لبعض ناشرى الموسيقى ، كان ينال منها أجرا زهيداً بعد عناء كبير ، نظير عمل مهين لم يكن ليقبله لولا الحاجة الماسة . ولذا لم يكن عجيبا أن تبدأ شكواه من رئتيه فى تلك الفترة ، وهى شكوى لازمته طوال حياته .

وفى الوقت الذى كان فيه ڤاجنر يعمل فى صمت على إتمام درامته الأولى «الهولندى الطائر» Der Fliegender Holländer ، عانى أشد الأزمات المادية والروحية من جراء تنكر باريس له ، حتى انتهى آخر الأمر إلى رأى واضح إزاءها : هو أن الذوق الباريسى فى انحطاط مستمر ، وأن تلك الأوبرات الإيطالية الخفيفة التى ترحب بها باريس ليست من الفن الصحيح فى شىء ، وأن أكبر فنانى باريس لا يمكنهم أن يدانوا الفنانين الألمان الذين عرفهم وعاش معهم طويلا . هكذا تكشفت الحقيقة الأليمة لعينيه ، وانهارت تلك الآمال الشامخة التى كان يعلقها على مدينة لاهية ، بل فترت حماسته فى تنفيذ مشروعاته الفنية بها ، بعد أن أيقن أن جمهورها لن يتذوق فنا متغلغلا فى أعماق النفس البشرية ، وإنما يريد أن يرقص ويلهو فحسب .

ولقد بلغ به سوء الحال أن أوشك ذات مرة على الموت

جوعا ، لولا أن أسعفته زوجته بشراء ما يلزم لوجبة طيبة ، بعد أن تعهدت كتابيا بدفع المبلغ اللازم . ولم يخلصه من تلك الأزمة الحادة سوى بيع تلك الرواية الشعرية التى ألفها فى أشق الظروف وأصعبها ، وهى « الهولندى الطائر » . . . أما موسيقاها فقد فرغ منها بسرعة تبعث على الدهشة ، ثم طوى الصحائف التى تضمنتها ، وأضافها إلى مجموعة مؤلفاته المتراكمة .

وفى تلك الفترة عبر ڤاجنر عن مشاعره تعبيراً صادقا فى سلسلة من المقالات ظهرت له فى الصحف الفرنسية بعد أن كانت تترجم من الألمانية . ولعل أبلغ هذه المقالات دلالة ، مقال بعنوان « نهاية موسيقى فى باريس » يصف فيه آلام فنان تنكرت له عاصمة الآمال ، فأخذ يؤدى صلاة قصيرة يثبت بها إيمانه قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ويقول : « أومن بالله ، وبموتسارت ، وبيتهوفن ، وبآلهم وأصحابهم . أومن بالروح القدس وبفن واحد لا شريك له ؛ وأومن بأن هذا الفن إنما يأتينا من عند الله ، ولا يعمر إلا القلوب التى أنارها الله . . . أومن بأن فى وسع الكل أن يصلوا إلى السعادة بفضل هذا الفن ، وأنه من المعقول لذلك أن يموت المرء جوعا وهو يشيد بعظمة ذلك الفن ؛ وأومن أخيراً بأنى كنت فى الدنيا مجموعة أنغام ناشزة ستجد فى العالم الآخر حلها المنسجم المتناسق ! » .

ولا جدال فى أن صفة من الصفات الأساسية فى روح ڤاجنر كانت فى تلك الفترة بسبيل التكون : وأعنى بها حماسته للروح الألمانية . ففى الوقت الذى أيقن فيه بعدم استعداد الفرنسيين لتلقى تعاليم فنه الجديد ، وفى الوقت الذى عانى فيه أهوال البؤس والفاقة بين قوم تنكروا له وتجاهلوه ، لم يكن من الغريب أن يتجه خيال ڤاجنر إلى الأدب الألمانى يستلهم منه وحيا ، أو عزاء وتعويضا عما يلقاه بين الفرنسيين من عناء . ولذلك ترجع معرفته بالأساطير الألمانية الوسطى ، مثل أسطورة تانهويزر Tannhaüser ولوهنجرين Lohengrin إلى ذلك العهد . ووجد فيهما ڤاجنر ذلك الجو الخيالى العنيف الذى هو أحوج ما يكون إليه للهروب من واقعه القاسى ، فصمم على أن ينقل تلك الأسطورتين إلى عالم الفن ، ويخلدهما فى تاريخ الشعر والموسيقى .

وسرعان ما استجاب الوطن الذى كان يحيا فيه بكل قلبه إلى دعائه ، فواتته فى ربيع عام ١٨٤٢ أنباء كان ينتظرها بصبر نافد : فقد قبل مسرح درسون أن يعرض الأوبرا الكبيرة « رينزى » ، كما قبلت برلين « الهولندى الطائر » . وفى السابع من أبريل سنة ١٨٤٢ غادر ڤاجنر المدينة التى تنكرت له ،

وهكذا انتهت فترة إقامته فى باريس ، وبدأت من حياته مرحلة جديدة حاسمة .

* * *

كان هناك أمل قوى يداعب ڤاجنر فى عودته إلى وطنه ، فقد وجد أخيراً من يستمعون إليه ويفهمونه ، وأتيحت له الفرصة ليذيع ثمرات عبقريته على الملأ ، وفتح أمامه طريق الشهرة الذى طالما تاق إليه .

ولكم كان العمل شاقا فى إعداد « رينزى » ومراجعة أجزائها . على أن جمال ألحانها خفف من عنائه وعناء بقية الفنانين إلى حد بعيد . ومن أطرف ما رواه ڤاجنر فى هذا الصدد أن المغنى الأول فى العزفة كان أثناء فترات التمرين يتمايل طربا كلما بلغ قطعة معينة فى الفصل الثالث ، فأخرج ذات يوم قطعة صغيرة من النقود وقدمها إلى ڤاجنر مازحا ، على أنها هدية له على ذلك اللحن الرائع ، ثم طلب من كل فرد فى الفرقة أن يحذو حذوه ، وتلقى ڤاجنر النقود ضاحكا هو الآخر . واستمر هذا المزاح فى كل يوم من أيام التمرين ، حتى كان يقال « حانت لحظة الدفع » فيدفع الجميع ! . وكان المفروض أن ذلك العمل دعابة بريئة ، وأن ڤاجنر يتلقى تلك الهدايا الصغيرة على سبيل الدعاية ،

ولكن ما من أحد كان يعلم أنهم كانوا يقدمون إلى ڤاجنر في عملهم هذا ثمن وجبة غذائه اليومية !.

وأخيراً حان اليوم الذى أحدث تغييرا حاسما فى حياة ڤاجنر، وهو يوم العرض الأول لأوپرا « رينزى » (٢٠ أكتوبر ١٨٤٢) . فى ذلك اليوم أحرزت الأوپرا نجاحا هائلا، وأعيدت بعد ذلك مرارا، وأبدت أميرتان من البيت المالك إعجابهما الشديد بالفنان الناشئ، وأصبح انتصار « رينزى » حديث أهل درسدن لمدة طويلة . ووجد ڤاجنر الفرصة سانحة لعرض الأوپرا الأخرى « الهولندى الطائر » فى درسدن، ولكنها لم تلق نجاحا يناظر نجاح رينزى، وذلك لعدة أسباب، منها أن المغنين لم يطلعوا على أدوارهم اطلاعا كافيا، ولم يجيدوا أداءها — وأهم من ذلك، أن « الهولندى الطائر » كانت أول دراما غنائية يتقدم بها ڤاجنر إلى جمهور لم يكن على استعداد لتلقى نظريات فنية جديدة، أما رينزى فكانت أوپرا من النوع المألوف لديهم . ولذا اضطر ڤاجنر ـ ليحفظ سمعته من التدهور ـ إلى إعادة عرض رينزى، فعاد الإعجاب سائدا .

وترامت أنباء نجاحه إلى فردريش، ملك ساكس، فأمر بتعيينه قائداً للفرقة الملكية فى درسدن، وهكذا ضمن ڤاجنر معاشا معقولا يكفيه للتفرغ لأعماله الفنية .

وفى عام ١٨٤٣ بدأ ڤاجنر فى كتابة أشعار « تانهويزر Tannhaüser » ، مستلهما إياها من الأساطير الألمانية فى العصور الوسطى : إذ اطلع حينئذ على كتاب « جريم Grimm » عن الأساطير الألمانية فكان له على خياله تأثير عجيب ، وكان لنفسك تلك الأساطير ما يثير مشاعره التى يحركها كل ما هو غامض خفى ، ولذا عمل على تكملة تلك الأقاصيص ليخرج منها دراما عميقة كاملة . وأعاد ڤاجنر قراءة الكتاب مرارا ، فإذا به يحس نحو شخصياته بألفة غريبة ، وكأنه يعرفهم منذ عهد بعيد ، حتى أصبحت حياته مع تلك الشخصيات العتيقة « حياة جديدة » على حد تعبيره ، تغيرت معها نظرته إلى العالم تغيرا كليا ، « مثلما تتغير حياة الطفل حينما تبدر منه بوادر النطق والفهم » . أما موسيقى تلك الدراما فقد أتمها ڤاجنر فى أواخر شهر ديسمبر ، وكان خلال تأليفها يقضى الجزء الأكبر من وقته سائرا فى جولات انفرادية ، أوحت إليه معظم ألحان تلك الدراما المحبوبة .

ولم يكن العرض الحاسم لتلك الدراما هو العرض الأول ، إذ اتضحت لڤاجنر فى خلال الأداء عيوب كثيرة وخاصة فى توزيع الأدوار ، ولذا أسرع إلى تعديلها إما بالحذف أو الزيادة أو

التحوير . وهكذا أقبل على العرض الثانى وهو كامل الثقة بنجاحه. ورغم أن عدد المتفرجين فى ذلك العرض لم يكن كبيرا ، فإن حماستهم كانت بالغة ، وخرج ذلك الفوج من النظارة ليذيع فى درسدن خبر إنتاج ناجح جديد لفنانهم العبقرى . واستمر النجاح مرات عديدة، وكان من أهم الظواهر التى رفعت رأس فاجنر عندئذ أنه لاحظ وجود أناس بين النظارة لم يكونوا ممن يؤمون حفلات الأوبرا على الإطلاق ، مما أثبت له أنهم يقدّرون شعره فى ذاته ، وأن اتجاهه الجديد قد أثمر إذ اجتذب أناسا يرغبون فى مشاهدة « الدراما » فحسب .



فترة النضوج

بعد صيف عام ١٨٤٧ المادىء ، الذى قضاه ڤاجنر فى تأليف دراما جديدة هى « لوهنجرين Lohengrin » ، مستمداً إياها من منبعه الجديد وهو الأساطير الألمانية القديمة ، أقبل عام ١٨٤٨ بأحداثه الجسام . .

فى فبراير من ذلك العام جاءت الأنباء بفرار « لوى فيليب » وإعلان الجمهورية فى فرنسا ، وبدأ الشعور العام يتوتر فى ألمانيا ، حتى وصل تيار الثورة إلى مدينة درسدن ، تلك المدينة الهادئة الخاملة فى ساكس . وكان اتجاه ڤاجنر السياسى واضحا فى ذلك الحين ، إذ كان ميالا إلى جانب الأحرار والثائرين على التقاليد الرجعية ، وكان يدعو بحماسة إلى الإصلاح الاجتماعى ، ويطالب أمراء ألمانيا بمراعاة مصالح شعوبهم والانصراف عن مشاغلهم التافهة . واتخذ نشاطه مظهرا عمليا منذ البداية : فكان يرسل المقالات الثورية إلى الصحف معبرا فيها عن رأيه فى وسائل الإصلاح ، ويخطب بحماسة فى المنتديات السياسية ، حتى تعرض لغضب الملك حين نقده فى إحدى مقالاته نقدا عنيفا .

ولم يمض وقت طويل حتى تعرف ڤاجنر إلى « ميشيل باكونين Michel Bakunine الثائر الروسى المشهور الذى مضى فى التحرر إلى أبعد مراحله تطرفا ، حتى أصبحت الفوضوية له مذهبا ، والتخريب العام غاية قصوى . كان باكونين فى تلك الأثناء مطاردا ، هاربا من سلطة الحكومة ، غير أنه تقدم إلى ڤاجنر بجرأة بعد حفلة عزفت فيها السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعبر الثائر للموسيقى المتحرر عن تقديسه لتلك الموسيقى التى يجب أن تظل خالدة وسط ذلك الدمار والحطام العالمى الذى يوشك أن يأكل الأخضر واليابس . ومنذ ذلك الحين توطدت الصداقة بين الفنان وبين الثائر الذى كفر بكل ما كان مقدساً ، إلا الموسيقى . . وكثيراً ما كان ڤاجنر يدعوه لقضاء السهرة فى منزله ، فيشرح له باكونين أسس فكرة الفوضوية ، التى أثارت خاطر ڤاجنر ودفعته إلى التفكير العميق ، وإن رآها بعيدة عن التحقيق . ولكم أعجب ڤاجنر بتلك الشخصية الشاذة الفريدة « التى جمعت بين البغض القاتل لكل مدنية ، وبين أنقى مظاهر المثالية الخالصة » . غير أنه لم يتمكن من إقناعه بآماله فى نهضة فنية شاملة ، إذ كان باكونين يضع نصب عينيه الفوضى والدمار ولا شىء سواها ، فلم يكن فى وسعه أن يفهم كيف

تقوم تلك النهضة مرتكزة على الأوضاع الحالية التى رآها فاسدة لا تستحق إلا الهدم والتدمير .

وفى ٣ مايو ١٨٤٩ اندلعت نيران الثورة فى درسدن ، وقام سكان المدينة الهادئة يحملون السلاح فى وجه الحكومة ، وأصبحت شوارعها مسرحا لكل أنواع الفوضى والدمار . وشهد ڤاجنر تلك الروح الجديدة فطرب لها كل الطرب، وسايرها بحماسة ، ومشى فى تيار الثورة بقدر ما وسعه ذلك ، وإن لم يكن عنيفا هداما فى ميوله . وأخذ يرقب بشغف بالغ مناظر القتال فى الشوارع ، ويتملكه الابتهاج الساذج وهو يستمع إلى قصص الشجاعة فى تلك الحرب المحلية الصغيرة .

غير أن الثورة لم يقدر لها أن تعمر طويلا ، فلم يمض وقت قصير حتى قضت القوات النظامية على أحلام الثائرين وأسقطت حكومتهم المؤقتة ، وقبض على باكونين بعد أن نصب له فخ بارع ، نجا منه ڤاجنر بأعجوبة . وتبين لڤاجنر أن الإقامة فى درسدن — وخاصة فى منصب قائد الفرقة الموسيقية الملكية بها — لن تطيب له يوما واحدا بعد ذلك ، نتيجة لما عرف من أمر مشاطرته الثوار مشاعرهم، ومعاونته لهم بقدر استطاعته ، فالتجا إلى ڤيمار ، وأقام عند صديقه « ليست » ، وهناك تأكد

من أن عودته إلى درسون سيكون فى أعقابها خطر جسيم عليه : إذ صدر أمر بالقبض عليه . وهنا أظهر « ليست » عطفا كريما عليه ، وأصبح شغله الشاغل هو التفكير فى وسيلة لإبعاد ڤاجنر من خطر الاعتقال ، لا سيما وأن بقاءه فى ڤيمار ذاتها قد أصبح أمرا غير مأمون . وهكذا استقر عزم ڤاجنر نهائيا على مغادرة ألمانيا كلها ، والرحيل عن طريق بافاريا الى سويسرا ، ومنها إلى باريس ، معقل الحرية والثورة كما خيل إليه فى بادىء الأمر .

ولم يكن هدف ڤاجنر من باريس فى هذه المرة هو البحث عن فرص وآفاق جديدة فى عالم الموسيقى ، بل كان لاجئا سياسيا فحسب . ولكنه لم يكد يقضى بها فترة قصيرة حتى علم أن قوى الرجعية قد غلبت الحرية ، وأتته صدمة أخرى أعنف من السابقة ، فى صورة رسالة من زوجته تنبئه فيها بيأسها من مغامراته وروحه المتقلبة ، وتؤكد له عدم احتمالها لتلك المتاعب التى يرغمها عليها ، أو لذلك البؤس الذى طال أمده بلا أمل فى زواله ، فكان رد ڤاجنر هو أنه لن يرغمها على تحمل ظروفه الشاقة ومشاطرته مستقبله المظلم ، وترك لها مطلق الحرية فى الانفصال عنه . وهكذا تم الفراق الذى ارتاح له ڤاجنر فيما بعد ، وإن لم يكن فراقا نهائيا حاسما .

وآثر فاجنر فى نهاية الأمر الاقامة فى تسوريخ ؛ حيث كان مورد رزقه الوحيد — فى ذلك البلد الذى لا يعرف عنه ولا عن الموسيقى عامة الشيء الكثير — هو كتابة بعض المقالات الأدبية ، ومن هنا اتصفت مجهودات فاجنر فى تلك الفترة بالطابع الأدبى ، وحاول خلالها أن يعوض مافاته من الثقافة الأدبية ، وخاصة الفلسفة التى طالما تشوق إلى الاستزادة منها .

أما مؤلفات فاجنر الخاصة فى تلك الفترة ، فكانت منها رسالتان عن « لوهنجرين » و« تانهويزر » قصد بهما إلى شرح إتجاهه الفنى الخاص ونقل آرائه الجديدة إلى الجمهور ، فكانت لهما قيمة كبيرة فى توضيح نظريته الفنية وتبريرها . كما نشر كتيبات على جانب كبير من الأهمية ، تجلى فيها الامتزاج واضحا بين ثورته الفنية والثورة السياسية التى كان من أقطابها . ففى رسالة بعنوان « الفن والثورة » نظر ڤاجنر إلى تاريخ الفن بأسره نظرة نقدية : فبعد إبداء إعجابه باليونان ودراماتهم ، حمل حملة شعواء على الرومان ، إذ كانوا جحافل صارمة لاتفهم الفن ولاتقدره . وهم الذين مهدوا الطريق لظهور المسيحية التى دعت المرء إلى ألا يفعل شيئا سوى الإقرار ببؤسه وشقائه ، والانصراف عن كل مجهود يرمى إلى انتزاعه من قبضة هذا البؤس . ولكن

الدم الجديد الذى يجرى فى عروق العناصر الجرمانية يعمل على محاربة الروح المسيحية ، ويفتتح عهد الثورة ، ويقضى كذلك على الفن الحديث السائد : إذ أنه فن تتحكم فيه الصناعة ، وهدفه الأقصى هو جمع المال ، ووظيفته الكبرى هى دفع الملل والسأم ، وظيفة لا تصلح إلا للبيئات الصناعية المتعبة المكدودة .

فليتحرر الفن إذن من تلك القيود المسيحية والصناعية التى شوهت الطبيعة البشرية وأفسدت نزعاتها . وليعد الفن إلى المسرح ، مهد الفن القديم ، وإلى الدراما اليونانية الخالدة ، ولنكتف من المسيح بما نال من عذاب فى سبيل البشر ، ولنختر إلها يونانيا يعرف كيف يقودنا إلى الحياة الحافلة بالخيال السعيد .

وفى كتاب آخر عن « الأوبرا والدراما » يستعرض ڤاجنر تاريخ الأوبرا . وينتهى من ذلك إلى رأى صريح هو أن هدف كل أوبرا سابقة — باستثناء أوبرات موتسارت — كان إيجاد ألحان مقبولة للآذان ، يمكن أن تستبدل بكلماتها أية كلمات ، وليس لها من هدف سوى الترويح عن النفس . غير أن هذه الأغراض قد استنفدت ، ولا بد من انقلاب حتى تحفظ الأوبرا من الضياع . وعلى الرغم من جهود ڤيبر ، فإن الأوبرا الإيطالية التى تزعمها اليهودى « مايربير » — الذى أنكر جنسيته

وقوميته — قد أفسدت كل اتجاه إصلاحي . وهكذا لم تعد الأوبرا فنا ، وإنما ظاهرة تتغير تبعا لمقتضيات الذوق العابر ، ولم يعد الشاعر إلا تابعا ذليلا للملحن الموسيقي . ولا يمكن أن تغدو الاوبرا فنا صحيحا إلا باستخدام كل الوسائل الممكنة لإذكاء الخيال ، ومعنى ذلك أن تتحول الأوبرا إلى الدراما : أي تصبح فنا جامعا شاملا ، ينطوي على الشعر والموسيقى والتمثيل والفن التصويري المسرحي معا في مركب واحد .

ولقد وجد ذلك الكتاب الأخير من المعجبين بقد ما وجد من الأعداء الذين كانو يدركون جيدا أن اتجاه ڤاجنر الجديد لو نجح لكان فيه القضاء المبرم عليهم . ومنذ ذلك الحين بدأت حملة أنصار الأوبرا الخفيفة ، من فرنسية وإيطالية ، على ڤاجنر ، يحمل لواءها ما يربير . أما أنصار ڤاجنر فقد أخذوا ينشرون في الصحف الصادرة في ألمانيا خاصة ، مقالات تشيد بفنه وبآرائه الجديدة ، وكان لتلك الدعاية الطيبة التي تزعمها « ليست » أكبر الأثر في نشر اسم ڤاجنر وإذاعة شهرته في القارة بأكملها .

وبعد رحلة استشفاء قصيرة طاف فيها ڤاجنر أنحاء سويسرا وشمال إيطاليا ، عاد إلى مقره في تسوريخ ليجد أن تلك الدعاية قد أثمرت ، وأن العروض أخذت تنهال عليه في طلب « تانهويزر »

من برسلاو ، وبراج ، وڤيزبادن ، وغيرها من المدن . وهكذا انتشرت تانهويزر فى ألمانيا بأسرها ، وذاعت معها شهرة مؤلفها.

وفى خلال ذلك الوقت الذى أتته فيه الشهرة من بعيد ، كان فاجنر عاكفاً على مشروع ضخم ، هو تأليف دراما رباعية كبيرة ، هى «خاتم النيبلونجن Niabelungenring» ، بأقسامها الأربعة وهى «ذهب الرين Rheingold» و «الفالكيرات Die Walküre» و «زيجفريد Siegfried» و «أفول الآلهة Götterdämmerung».

أما الموسيقى فقد بدأها فى عام ١٨٥٣ ، خلال فترة اعتزل فيها الجميع فى تسوريخ ، وصمم على أن ينتهى من عمله الجبار دفعة واحدة وقد بدأ ڤاجنر «بذهب الرين» ، واتبع فى تأليفها خطة جديدة ، إذ كان يسطر بقلمه رموزا معينة سريعة هى التى ستبنى عليها ألحان الدراما بأكملها ، ولذا كان عليه أن يؤلفها كلها دفعة واحدة دون أن ينقطع عن العمل حتى لا تغيب عن ذاكرته تلك الخطة التى رسمها منذ البداية . وبفضل تلك الطريقة تمكن من الانتهاء منها تماما فى مارس سنة ١٨٥٤ .

وحدث ما جعل ڤاجنر ينقطع بعد تأليف الدراما الأولى مدة معينة ، وعاد خلالها إلى القراءة الفلسفية ، فكان لذلك

القراءة فى هذه المرة أكبر الأثر فى تحويل مجرى الدراما الرباعية إلى اتجاه جديد ، هو الاتجاه التشاؤمى ، بعد أن كانت الآراء الثورية هى المسيطرة تماما على خطته الأولى فى تأليف تلك الدراما — ذلك بأن ڤاجنر قرأ فى تلك الفترة كتاب « العالم إرادة وتمثلا » لشوپنهور ، فكان له فضل تخليصه من قبضة مذهب فويرباخ المادى ، وتوجيهه وجهة جديدة تلائم نزعته الخيالية الخالقة فى الفن والشعر . وكان أول ما افت نظره آراء شوپنهور فى علم الجمال ، وخاصة تلك المكانة الرفيعة التى احتلتها الموسيقى فى مذهبه الجمالى . ولكنه فى أول الأمر أحس بشىء من الرهبة والقلق إزاء النتائج الأخلاقية التى انتهى إليها شوپنهور : ففى رأيه أن إماتة الإرادة والاستسلام التام يخلصان الفرد من عجزه عن فهم العالم والاندماج فيه اندماجا كليا شاملا — وتلك نتيجة كانت تتعارض بشدة مع نزعة ڤاجنر فى الحرية الفردية ، وهى نزعة تكبد أكبر العناء ، وقاسى مرارة النفى والتشريد من أجل الدفاع عنها والدعوة إليها . غير أن واحداً من أصدقائه نبهه ذات مرة إلى أن المغزى الحقيقى لمذهب شوپنهور إنما ينحصر فى عدم اعترافه بالعالم الخارجى كما يتبدى لنا ، وذكر له أن كل شاعر كبير ، وكل رجل عظيم بوجه عام ، كان يحس

فى قرارة نفسه بهوة عميقة تفصل بينه وبين العالم الخارجى .
ولكم عجب ڤاجنر حين استمع إلى هذا التفسير : إذ أنه فى درامته الرباعية قد عبر عن مثل هذا الرأى دون أن يشعر . وهنا قرر أن يعود إلى دراسة الكتاب دراسة عميقة ، وذلك حتى يستوعب بخاصة الجزء الأول منه ، وهو الذى يتعرض للجانب المثالى فى فلسفة كانت ، والذى عانى ڤاجنر الكثير من أجل تفهمه ، إذ أن رأسه لم تخلق لفهم مشكلات المنطق . وهكذا عاود ڤاجنر قراءة الكتاب مرات عديدة ، وكان تأثيره على تفكيره حاسما حتى ليمكننا أن نؤكد أن كل كتابات ڤاجنر — وخاصة كتابه عن « بيتهوفن » — وكل دراماته ، بل كل نظرته إلى الحياة قد اصطبغت باللون الخاص الذى يتميز به تفكير شوپنهور ، وذلك إذا استثنينا الجانب الاجتماعى والسياسى من آرائه ، إذ أن ذلك الجانب قد ظل يدعو إلى الحرية الفردية حتى النهاية .

وما أن انتهى ڤاجنر من القسم الثانى من الدراما الرباعية ، حتى تلقى دعوى من الجمعية الفيلهارمونية بلندن ، ليقيم بعض الحفلات لقاء مبلغ لا بأس به . وعاد ڤاجنر إلى لندن مرة ثانية ، ولكنه لم يكن حينئذ ذلك الفنان المشرد الذى التجأ إلى لندن في المرة الأولى ، بل كان موسيقيا مشهوراً دعته بلاد غريبة

من مقره فى وسط القارة لتستمع إلى إنتاجه الجديد . وبلغ من نجاحه أن دعته الملكة فكتوريا وزوجها الأمير آلبرت فى إحدى الحفلات ودارت بينه وبينهما محادثات ودية .

وما أن عاد ڤاجنر إلى تسوريخ ، حتى ترامت إليه أنباء ذلك النجاح الباهر الذى أحرزته « تانهويزر » و « لوهنجرين » على مسارح ألمانيا — وكان من نتائج ذلك النجاح أن خفت وطأة الديون المتراكمة عليه ، بل خيل إليه أنه قد نفض عن نفسه كل مظاهر البؤس التى لازمته طوال حياته كظله . وفى نفس الوقت عمل على إتمام «زيجفريد». على أن تفكيره فى ذلك المشروع الضخم تفكيراً واقعيا جعله يوقن بأن تنفيذه مستحيل فى ظروفه تلك ، مما أدى به إلى أن يدع جانبا ذلك المشروع إلى حين ، ويبدأ فى دراما كانت فكرتها تلح عليه إلحاحاً غريبا ، وتتوالى على رأسه ألحانها كاملة مترابطة — تلك هى « تريستان وإيزولدة Tristan und Iseult » . على أن ڤاجنر وإن كان قد أكد أن التفكير العملى فى مشروع الدراما الرباعية هو وحده الذى أوحى إليه هذا المشروع الجديد ، كان يخفى وراء ذلك دون شك حقيقة على أعظم جانب من الأهمية : إذ أن تأليف « تريستان » قد جاء خلال تجربة عاطفية ربما

كانت أعنف وأصدق التجارب التي مرت به : تلك التجربة هي حبه « لماتيلده ڤزندونك Mathilde Wesendonk » . فقد عاش ڤاجنر حيناً من الدهر في صحبة أسرة ڤزندونك ، وانتابته عاطفة غريبة نحو تلك الزوجة التي كانت تهفو دائماً إلى صحبة فنان مرهف الحس صادق الشعور ، بعيد عن جو المال والتجارة الذي غرق فيه زوجها حتى أذنيه . وسرعان ما تكشفت العاطفة على حقيقتها فإذا بها حب عنيف متبادل تبدى واضحا فيما تبقى من رسائل حارة تبادلها المحبان . غير أن ذلك الحب كان ميئوسا منه في بداية الأمر : فهو حب بين فنان متزوج من امرأة غيور حمقاء (عادت إليه في وقت متأخر من فترة إقامته بسويسرا) ، وبين زوجة لا يسهل عليها التخلي عن واجباتها تجاه أسرتها وأهلها . وهكذا كان غراما صامتا تفصل بين طرفيه حواجز لا سبيل إلى تجاوزها أو التغلب عليها . ومن هنا رأينا تشاؤم سوپنهور يؤثر عليه في تلك الفترة أكبر الأثر ، فإذا بفكرة الحب ترتبط ارتباطاً قوياً بفكرة الموت ، وإذا بالفردية تتبدى له كريهة ممقوتة ، وإذا بالحياة والنور بغيضة إلى قلبه . وهكذا رحب تريستان بالموت وتمناه ، وتاق إلى الظلام الهادىء حيث لا تقوم بين المحبين حواجز ولا تفصلهما عقبات الحياة

القاسية ، فالموت من حيث هو مخلص المحبين ، هو المحور الرئيسى الذى تدور حوله تلك الدراما الصادقة ، التى انتزعها ڤاجنر من قلبه واقتطعها من واقعه المرير .

وأحس ڤاجنر بالحاجة إلى الراحة بعد الانتهاء من عمله الضخم المرهق، وتاقت نفسه إلى زيارة پاريس ، حيث يمكنه على الأقل أن يستمع إلى فرق موسيقية ضخمة حسنة التدريب ، وهى فى نظرة نعمة حرم منها طوال فترة إقامته بسريسرا . وهكذا لم تغرب شمس يوم ١٥ سبتمبر سنة ١٨٥٩ حتى عاد ڤاجنر إلى پاريس مرة أخرى .

وكان ١٣ مارس سنة ١٨٦١ هو يوم ذلك العرض التاريخى المشهور لتانهويزر فى دار الأوبرا الكبرى بپاريس. لقد كانت مقاعد المسرح غاصة بالنظارة حتى إن كثيرا من أصدق أصدقاء ڤاجنر لم يتوفر لهم مكان لحضور العرض الكبير . غير أن أولئك الذين شغلوا الجانب الأكبر من ذلك المسرح ، كانوا جماعة من أعضاء نادى « الجوكى Jokey » ، وهم فئة من الاستقراطيين المتبذلين الذين لا يفهمون من الفن سوى بعض معلومات عتيقة موروثة . ولم يستطع هؤلاء المترفون تحمل الدراما العميقة خلال ثلاث ساعات كاملة ، وراعهم أن يجدوها مخالفة لما اعتادوه ، فقاطعوها

بالصفير والتهكم بصوت مرتفع طوال العرض . وتكررت المأساة مرتين أخريين ، كان الفرنسيون خلالهما يستغلون « الحرية » التى جرت فى دمائهم أبشع استغلال . . . كانوا يستمعون فترة قصيرة بأدب إذ أعجبتهم قطعة ما ، فيدوى بعدها تصفيقهم معبرا عن إعجاب حقيقى ، ولكنهم سرعان ما يعودون إلى التهريج إذا ثقل عليهم فهم جزء معين ، فيتوقف العرض حتى تخمد ثورتهم . . . وهكذا كان نصيب تانهويزر فى باريس !

ورغم أن تلك الفترة من إقامته فى باريس لم تزده إلا يقينا من استحالة فهم الفرنسيين له ، ووثوقا من أن نجاحة الحقيقى لن يكون إلا بين عشيرته و بنى جنسه ، فإن هناك عوامل أخرى إلى جانب قصور الفهم ، ساعدت على التعجيل بذلك الفشل الذريع : كان أهمها تلك الحملة الشعواء التى شنها عليه نفر من من النقاد الذين دفعهم أعداء فاجنر من الموسيقيين وعلى رأسهم ما يربير وبرليوز .

على أن فاجنر لم يعدم صديقا مخلصا يقدره حق قدره فى باريس . فقد أبدى الشاعر « بودلير » إعجابه به منذ البداية ، وأرسل إليه خطابا يعبر فيه عن مقدار تأثير موسيقاه فى نفسه ، وهو الذى كان يظن أنه لا يملك إلا حاسة الألوان لا حاسة

الأنغام ، فكان مما قاله : « لقد بلغت سنا لم أعد أطرب فيه بالكتابة إلى عظاء الرجال . ولقد ترددت مدة طويلة فى أن أكتب إليك معبرا عن إعجابى ، لولا أن استبانت لعينى يوما بعد يوم تلك المقالات الحمقاء المخزية التى بذل فيها كل جهد للحط من قدر عبقريتك . إنك ياسيدى لست الشخص الوحيد الذى اضطررت أمامه إلى أن أتعذب وأحمر خجلا من أفعال وطنى . وأخيرا دفعنى إحتقارى لنقادك إلى أن أشهد لك بالفضل ، قائلا لنفسى : لا بد أن أبرىء ذمتى من هؤلاء المتوهين ؟ » والغريب فى الامر أن بودلير لم يذكر فى هذا الخطاب عنوانه ، حتى لايظن ڤاجنر أنه يقصد تملقه . غير أن ڤاجنر اهتدى سريعا إلى مقره ، وسرعان ما أصبح بودلير عضوا بارزا فى دائرة أصدقاء ڤاجنر ، وشخصية بارزة فى « صالونه » الخاص .

ولو صرفنا النظر عن حالات الإعجاب القليلة هذه ، فإن الطريقة العامة التى عومل بها ڤاجنر فى باريس ، كانت سوء الفهم التام ، حتى أن المرء لا يرى مفرا من الاعتراف مع ڤاجنر بأن أهل باريس كانوا يريدون اللهو فحسب — أما ڤاجنر فلم يكن يقبل أن ينحدر إلى مستوى اللهو هذا ، ولذا لم يفهم فى باريس . ولقد كان مدار سخريتهم هو الاعتقاد بأن لڤاجنر مذهبا عقليا

هو وحده المتحكم فيما أنتجه من موسيقى . ولاشك فى أنه مامن شىء يخيف الجمهور اللاهى — الذى هو عبد للعرف و التقاليد — أكثر من محاولة شخص أن يفرض عليه أفكارا جديدة، وخاصة إذا كانت على صورة « مذهب » . ومهما بلغت درجة الجمال الفنى الذى حققه ڤاجنر فى موسيقاه ، فسيظل الحمقى يؤمنون بأنهم إنما يستمعون إلى شخص يدافع عن مذهبه ، لا إلى إنتاج فنى رائع .

وهكذا غادر ڤاجنر باريس بعد أن خابت آماله ، ولم يستغرق وقتا طويلا فى وداع أصدقائه القليلين ، مثل بودلير ولامارتين وليست . وعاد كل فرد فى هذه الجماعة إلى مقره ، إذ كان على كل منهم أن يشق طريقه إلى المجد مستقلا .

* * *

كانت أخطر نتائج كارثة باريس ، هو أثرها الفادح فى مركز فاجنر المالى . فقد ظل بعدها ثلاث سنوات كاملة يهيم على وجهه دون أن يكون له من هدف سوى تصيد المال من أى مخلوق وبأية وسيلة ، ومهما تكلف فى سبيل ذلك من امتهان لكرامته وجرح لكبريائه . والغريب فى الأمر أن فاجنر كان خلال تلك السنوات واقعاً تحت تأثير موجة من المرح اليائس كان يدهش لها كل من عرفه . ويبدو أن الطبيعة قد حبته منذ حداثته قدرة

هائلة على التعويض مكنته من أن يتحمل أعظم المشاق ، ويخلق من متاعبه معبراً ينتقل به إلى عالمه الذاتى الذى يسوده المرح ، ولا يأبه كثيراً للواقع المحيط به .

وهكذا أوحت إليه تلك القدرة التعويضية موضوعاً مرحاً فى أحلك ساعات حياته ، هو موضوع مؤلفه الجديد « أساطين الطرب Die Meistersinger » التى استمدها بدورها من كتاب « جرم Grimm » عن الأساطير الألمانية فى العصور الوسطى .

وكان لا بد لفاجنر من عزلة هادئة ليتم فيها ذلك العمل الرائع ، فاختار بلدة صغيرة على ضفاف الرين هى بيبرش Biberich . وهناك كان تدفق الوحى عليه غزيراً ، حتى أنه أتم الافتتاحية بأسرها فى ليلة واحدة بعد أن لمعت فجأة بأدق تفاصيلها فى ذهنه.

وفى هذه العزلة النائية ، وفد على فاجنر أصدقاء قدماء ، هم هانس فون بيلوف Hans von Bülow وزوجته كوزيما Cosima ابنة ليست . ولا جدال فى أن فاجنر كان سعيداً بهؤلاء الضيوف ، لا لأن الجميع كانوا من أسرة موسيقية واحدة ، ولا لطيبة قلب بيلوف وتقديسه لفن فاجنر ، بل لأن تياراً خفيا قد سرى بين الفنان المشتعل عاطفة ، وبين زوجة صديقه . كان بينه وبين كوزيما إعجاب صامت وتفاهم غامض ، استشفه

فاجنر من نظراتها الخفية إليه وهو يعزف ألحانه أو يغنيها للجماعة الصغيرة : فكانت تصغى إليه فى سكون ، فاذا سئلت عن رأيها ، لم تجد ما تجيب به سوى البكاء !

وفى هذه الاثناء أتاه نبا كان ينتظره بصبر نافد . فقد فتحت عواصم الموسيقى فى العالم أبوابها لدراماته ، وتوالت عليه العروض من كبريات مدن ألمانيا وأوروبا عامة ، فانصرف مؤقتاً عن إتمام « أساطين الطرب » ليتفرغ إلى هذه المهام الجديدة الناجحة . وهكذا استقبلته فرنكفورت وليبتسج استقبالا لم يحلم به ، وعرفت ڤيينا كيف تتذوق موسيقاه ، واستدعته « براج » فى أوائل عام سنة ١٨٦٣ ، وكان ترحيبها به موضع دهشته . وفى « سان بيترزبرج » عاصمة روسيا امتدت موجة النجاح الهائلة التى أصبحت تصادف فاجنر أينما حل ، وحازت مقطوعاته إعجاب الجماهير وتقدير النقاد وأثارت حماس الفنانين العازفين .

وانتقلت الحماسة إلى موسكو التى مجدت الفن الجديد فى شخص مبدعه . وتنافس أعيانها على شرف تكريمه . ورحبت المجر بفاجنر حين استمعت عاصمتها « بشت » إلى روائعه ، واستقبله شعبها بحماس شديد .

كان ذلك كله نجاحا باهراً ولاشك — ولكن هل تحسنت

حالته المادية بعد كل هذا ؟ الواقع أنه ما أن بدأ عام ١٨٦٤ حتى أشرفت سفينته على الغرق ، وأصبح مركزه المالى ميئوساً منه تماماً . فرغم ما جناه فى تلك الرحلات الناجحة من أرباح ، فإن تبذيره واستهانته بالمستقبل أو تفاؤله الغامض الذى كان يلازمه فى أحلك ساعات اليأس ، جعل من المستحيل عليه أن يبقى على شيء للظروف ، بل كان ينفق عن سعة ، فإن نفد ماله لجأ إلى الحل الذى كان يراه طبيعياً : وهو الاستدانة . ولا يسع المرء بعد كل هذا الاستهتار إلا أن يقول مع صديقه كورنيليوس Cornelius : « إن أخلاق فاجنر ضعيفة لم تقم على أساس صحيح : إذ حفل مجرى حياته بشواهد الأنانية التى تركته فى متاهات أخلاقية لا يعرف منها مخرجا . كان يستخدم الناس من أجل ذاته فحسب ، دون أن يدفعه نحوهم أى شعور صادق ، بل دون أن يرد إليهم ما يدين به لهم من ولاء . لقد ركز فاجنر كل همه فى تغليب السمو العقلى على السمو الأخلاقى فى نفسه ، وأخشى أن يكون نقد الأجيال القادمة له فى هذا الباب أشد وأخطر .. »

مع الملك فى بافاريا

فى ذلك الوقت الذى بلغ فيه ڤاجنر أقصى حالات اليأس، كان هناك رسول أرسله ملك بنفسه ليسعى وراءه وينتقل من بلد إلى بلد عسى أن يجد له أثرا . وأخيرا اهتدى إليه فى شتتجارت وطلب مقابلته ، فظن ڤاجنر أن أحد دائنيه قد أتى ليزيده هما على هم ، وحاول التهرب منه ، ولكنه اضطر تحت إلحاحه إلى أن يسمح له بمقابلته كارها . وأبدى المبعوث له سروره بالاهتداء إليه ، وأنبأه بأنه رسول لودفيج الثانى ملك بافاريا الجديد ، أتى ليرفع إليه رغبة ملكه فى أن يظل الفنان الكبير بجواره فى قصره ، ليتفرغ لرسالته السامية فى هدوء . ولكى يزيده اطمئنانا ، قدم إليه صورة الملك وخاتمه ، وطلب إليه أن يصحبه إلى عاصمة ملكه فى ميونيخ . وكانت مفاجأة تدعو إلى الذهول ، بل كانت نجدة من نفس النوع الذى طالما تاق إليه ڤاجنر ، والتى لا تتحقق إلا فى خيالى يصعب تصوره : وهى أن يعيش الفنان إلى جوار ملك يوفر عليه كل عناء مادى وينسيه مشكلات المال ومتاعبه ، ليتوفر لفنه فى هدوء . ولم يملك ڤاجنر إلا أن يكتب لمنقذه كلمات يعبر فيها عن مدى تأثير المفاجأة

فى نفسه فيقول : « تلك الدموع التى تعبر عن أقداس العواطف أرفعها إليك قائلا إن معجزات الشعر قد أصبحت حقيقة واقعة فى حياتى التعسة التى لم تذق للعطف طعما . وإن حياتى هذه ، وآخر ماألفظ به من شعر وأردده من ألحان ، ستكون منذ هذه اللحظة لك يا مليكى الشاب الرءوف ، فلتتحكم فيها كما لو كانت ملك يديك ! » .

وهكذا طويت صفحة البؤس من حياة فاجنر ، وبدأ فصل جديد فى تلك الحياة الشيقة الزاخرة بالتجارب، والمليئة بالمفاجآت.

* * *

كان الملك لودفيج الثانى غارقا منذ صباه فى عالم الدراما الفاجنرية . وبعد أن سمع وهو فى الثالثة عشر من عمره الكثير عن « لوهنجرين » أمر بعرضها من أجله خصيصا فى ميونيخ . وفى السادسة عشر عرف « تانهويزر » فازدادت روحه تحليقا فى سماء فاجنر . وكانت مقالات فاجنر هى قراءته المفضلة على الدوام ، أما أشعار دراماته فكان يحفظها عن ظهر قلب ، وكان يقلد أسلوبه فى الكتابة حتى فى أدق تفاصيله . واطلع لودفيج بين ما اطلع عليه من مؤلفات فاجنر ، على المقدمة التى صدر بها طبعته لأشعار « نيبلونجن » ، وفيها شرح فاجنر آراءه

المقترحة لإنشاء مسرحه المثالى : فهو يرى تركيز فرقة قوية من أبرع المغنين فى مكان واحد، وتصميم مسرح تختفى فيه الفرقة الموسيقية ويكون غرض النظارة ليس مجرد اللهو أو الترويح عن النفس كما يهدف رواد الأوبرا ، وإنما يستعدون لتلقى أسمى الأفكار الشعرية وتذوق أعمق الألحان الموسيقية . . . وبهذه التعديلات وحدها اعتقد فاجنر أن المسرح الألمانى الحقيقى يمكنه أن يصبح أداة فعالة للإصلاح الفنى والاجتماعى . وما أن اعتلى لودفيج عرش بافاريا حتى صمم على أن يحقق حلم فاجنر ، ويبذل كل مافى وسعه لمعونة رائده الروحى .

وفى ٥ مايو سنة ١٨٦٤ تمت مقابلة الملك الشاب لأستاذه الفنان . وكم تملكت لودفيج الرهبة العميقة وهو يتلقى عبارات الشكر من فاجنر ، ولم يملك إلا أن يقول « سأبذل كل جهدى لأعوض عنك ماقاسيته فى ماضيك ، وساخلصك إلى الأبد من متاعب الحياة اليومية ، وأجلب لك الهدوء الذى كنت تواقا إليه حتى تكفل لك حرية نشر أجنحة عبقريتك الماثلة فى سماء الفن الأثيرية الخالقة . لقد كنت المصدر الوحيد لمتعتى منذ صباى المبكر ، وإن لم تعرف أنت ذلك — وكنت الصديق الذى يخاطب قلبي بلغة لا يحسنها سواك ، وكنت خير مرب

ومثقف لى . . . سأرد لك كل هذا الفضل على قدر وسعى » .

بمثل هذه الروح قرر الملك لودفيج أن يعامل ڤاجنر ، فيقدم إليه كل ما يشاء حتى يتفرغ لإنتاجه الفنى . ومنذ ذلك الوقت ، دأب ڤاجنر على أن يقضى ساعات طويلة مع الملك ، يتحدثان فيها عن مشروعات ڤاجنر وآماله فى المستقبل . ويذكر ڤاجنر أنه لم يجد من الناس من يدانى لودفيج فى إلمامه بمؤلفاته وإنتاجه الأدبى والفنى — وأغلب الظن أن هذا الحكم كان من قبيل التملق للملوك الذين يطربهم دائماً أن يسمعوا أنهم أوسع الناس علما ومعرفة . وليس معنى ذلك أن لودفيج كان جاهلا بإنتاج ڤاجنر ، ولكن من الصعب أن يصدق المرء أنه كان أوسع الناس علما به .

وهكذا تصور لودفيج علاقته بڤاجنر ، لا على أنها صلة راع رحيم بفنان معدم ، بل على أنها صلة روحية بين تلميذ وأستاذه ترمى إلى تحقيق هدف مشترك يساهم فيه كل من الطرفين بما يستطيع تقديمه : الأول بماله ، والثانى بفنه . وقد وضع ڤاجنر لنفسه هدفاً مفرطاً فى الطموح : هو بعث ألمانيا وإنهاضها عن طريق المسرح . ومثل هذه الغاية (التى كانت دون شك مستحيلة من الوجهة الواقعية ، إذ قد يكون المسرح واحدا ضمن

عوامل نهوض أمة ، ولكنه قطعاً ليس العامل الأساسى فى نهوضها) كانت تقتضى وسائل غير عادية ، وإمكانيات مادية هائلة . ولم يكن هناك من هو أقدر من لودفيج على جلب هذه الامكانيات ، فهو ملك يتصرف فى أموال دولة بأسرها . وهو فى الوقت ذاته معجب بفن فاجنر أشد الإعجاب ، فمن المحال إذن أن يبخل عليه بشىء .

ولقد أطال كثير ممن كتبوا عن فاجنر الحديث عن « غيرة » الساسة المحيطين بلودفيج من تسلط فاجنر عليه ، وعن حقدهم الأزرق لهذا الفنان الموهوب الذى أغدق عليه ملكهم عطاياه ، ولكن النظرة الموضوعية إلى الأمر كفيلة بأن تضع الأمور فى نصابها : فمن المعقول أن يعمل الحاكم على تشجيع الفن بالمال ، أما أن يغدق الأموال بغير حساب على مشروعات فنية يعتقد صاحبها أنها ستنهض بأمة بأسرها ، ويتجاهل ما عدا ذلك من المشروعات أو النفقات التى ينبغى على أى حاكم مسئول أن يضعها نصب عينيه ، فى ذلك دون شك ما يبعث على السخط ويثير غضب كل من يفكر جدياً فى المصلحة العامة لبلاده . ومن المؤكد أن مشروع فاجنر كان يستلزم نفقات باهظة ، فضلا عن بذخ فاجنر الشخصى وحبه المفرط لجميع مظاهر الترف ،

وما يقال عنه من أنه ملأ البلاط الملكى باصدقاء أو معارف له لا يؤدون أعمالا على الإطلاق . ولنضف إلى ذلك كله أن لودفيج لم يكن شخصاً متمالكا قواه العقلية تماما : فقد انتهت حياته بالجنون ، وكانت الأعراض الأولى لاعتلاله العقلى ظاهرة منذ وقت مبكر ، هذا فضلا عما عرف عنه من شذوذ جنسى ثبت عليه بصفة قاطعة ، وساعد على تدهور حالته النفسية بسرعة ، ولم يفلح الدواء الذى ظن أنه سيفيده — وهو تطهير نفسه عن طريق فن فاجنر — فى الحيلولة دون هذا التدهور . كل هذه العوامل كانت كفيلة بأن تدفع كل حريص على مصلحة البلاد إلى أن يجهر بصوته معلنا اعتراضه على هذا التسلط الذى استحوذ به فاجنر على شخص الملك ، وداعياً إلى إيقاف هذا التبديد الجنونى للأموال العامة .

* * *

فإذا تركنا الحديث من علاقات فاجنر العامة مؤقتا ، وانتقلنا إلى علاقاته الخاصة ، لوجدناه قد تحدى التقاليد فى هذا الميدان بدوره ، وقام بمغامرات جلبت عليه سخط الكثيرين ، وإن كان نجاحه فيها أعظم من نجاحه مع ساسة بافاريا وصحفيها . ولقد أحس فاجنر بأن وفرة المال ليست وحدها كافية لتحقيق سعادته ،

ولذلك كان أسعد الناس حين جاءته كوزيما فون بيلوف ملبية دعوته لزيارته فى مقره الجديد . وكانت هذه الدعوة موجهة إليها وإلى أفراد أسرتها جميعاً ، غير أن زوجها كان مريضا ، فحضرت مع طفليها بدونه .

وسرعان ما طرح فاجنر وكوزيما جانبا كل التقاليد والقيود الاجتماعية . ولم يكن ذلك بالأمر العسير على فاجنر ، كما أنه لم يكن بالمثل عسيرا على كوزيما : فقد كانت تعلم منذ طفولتها أن أباها « ليست » قد هجر أمها ليعيش مع الأميرة الغنية « كارولين فون فتجنشتين » . وقد بذلت كارولين جهودا كبيرة لإقناعها بسلامة موقفها ، وبان حبها لأبيها كان أقوى من جميع التقاليد الاجتماعية . وهكذا لم يكن من الصعب على كوزيما ، حين تعرضت لنفس الظروف ، أن تهتدى بسرعة إلى الحل الذى تنشده ، وهو تحدى جميع تقاليد المجتمع .

وهكذا أقامت كوزيما فترة من الزمن مع فاجنر ، وعندما أنجبت فيما بعد ابنتها إيزولدة ، كان الجميع يعلمون أنها ابنة فاجنر ، لا بيلوف . وحين حضر بيلوف ليلحق بها ، لم تطل مدة إقامته ، إذ كانت صحته تبعث على القلق ، فرحل سريعا إلى برلين . ولما لم يستطع فاجنر أو يجد سبباً يبرر به فى نظر العالم استبقاءه

لكوزيما ، اضطر إلى فراقها مؤقتا ، حتى يهتدى إلى وسيلة تجمع بينهما على الدوام .

والواقع أن الحواجز التى كانت تقف حائلا بين فاجنر و بين كوزيما لم تكن قوية إلى الحد الذى تبدو عليه لأول وهلة . فهناك أولا « مينا » زوجة فاجنر ، وهذه قد أراحت الجميع بوفاتها فى يناير سنة ١٨٦٦ . وهناك ثانيا ليست ، أبو كوزيما ، الذى تظاهر فى البداية بالحزن احتراما منه لرداء القسس الذى أصبح يرتديه ، ولكن كان من الصعب أن يتصور أحد صدور معارضة حقيقية من مثل هذا الأب الذى لم تطلب منه ابنته سوى أن يسمح لها بما استحله لنفسه مع عشرات النساء . وكان فاجنر أدرى الجميع بنفسية ليست : فحين تقابلا ، لم يتحدثا فى الأمر مباشرة ، وإنما فتح أمامه الصفحة التى دونت فيها مقدمة « أساطين الطرب » ، وجلس ليست ليعزف ، بينما وقف فاجنر يغنى ، وأتمت الموسيقى التفاهم بين الرجلين . وعاد ليست وهو يقول : « إن قواعد المجتمع وتقاليده المعتادة لا تلزم إلا الناس العاديين ، أما فاجنر فإنه يخلق دررا وجبالا من الماس ! » أما العقبة الثالثة ، وهى بيلوف ، زوج كوزيما ، فلم تكن جدية بدورها : إذ يبدو أن صاحبنا هذا لم يكن حريصا كل الحرص على زواجه ، أو أنه

كان يشعر بتضاءل تام لشخصيته إزاء فاجنر ، بحيث طغى عليه احترامه « المهنى » له ، ولم يستطع أن يقف فى وجه إرادة هذا العملاق الموسيقى الذى يعرف بيلوف ، أكثر من غيره ، قيمته الحقيقية . وهكذا فإنه عندما علم من فاجنر وكوزيما بحقيقة العلاقات بينهما ، تراجع ولم يحاول المقاومة ، ثم أصبح رضوخه ضروريا بعد أن أنجبت كوزيما من فاجنر فى سنة ١٨٦٩ ابنا كان الموسيقى الكبير يترقبه . ولم يجد بيلوف فى النهاية بدا من أن يكتب إلى كوزيما ، فى مذلة عجيبة ، يقول : « لقد آثرت أن تهبى حياتك و نفائس قلبك وروحك لشخص يسمو على فى كل شىء . وأنا لا ألومك على هذا ، بل أشهد بحسن تصرفك فى كل ما فعلت . وإنى لأقسم لك أن الفكرة الوحيدة التى تجلب لى السلوى وتنير ظلمات نفسى من آن لآخر فتخفف عنى آلامى ، هى أن كوزيما — على الأقل — سعيدة » . أما علاقته بفاجنر ، سارق زوجته ، فكانت أعجب وأغرب : إذ أنه ظل على صداقته واحترامه له ، واستمر فى عزف موسيقاه بكل فخر وإعجاب . . إنه نمط عجيب من الرجال ، لا نستطيع ، نحن أهل الشرق ، أن نفهمه !

وفى يولية سنة ١٨٧٠ ، أعلن رسميا طلاق كوزيما من بيلوف ،

وفى الشهر التالى تم زواج فاجنر بها ، وتعميد ابنه « زيجفريد » . ولم يكن هناك وقت أكثر ملاءمة لهذا الوطنى الألمانى المتعصب : فقد اقترن احتفاله بزواجه بمظاهر الانتصار الألمانى على فرنسا فى الحرب السبعينية ، وهوى عرش نابوليون الثالث بعد مولد ابنه بفترة قصيرة ، مثلما هوى عرش نابوليون الأول بعد مولده هو بفترة قصيرة أيضاً ، واقترن مولد الأب وابنه بانتصارات للأمة الألمانية التى كان فاجنر من أشد أبنائها تعصبا لها .

* * *

وخلال هذه الأحداث كان فاجنر يعمل بجد لإتمام العمل الأكبر الذى كرس له هذه الفترة من حياته ، وهو عرض « تريستان وإيزولدة » . ورغم كل ما صادفه فى حياته العامة والخاصة من متاعب ، فقد نجح فى إخراج هذه الفكرة المستحيلة إلى حيز الوجود . وهكذا رفع بيلوف عصاه فى العاشر من يونية سنة ١٨٦٥ ليقود « تريستان » ، وتم العمل الهائل الذى كرست له أعظم الجهود ، وتحققت المعجزة ، وأمكن أداء مالا يمكن أداؤه ، وعرضت « تريستان وإيزولدة » بعد أن ظلت مهملة ست سنوات كاملة . . . ولئن كان أولئك الذين حظوا بمشاهدة أول حفل تعرض فيه هذه الدراما الخالدة ، وأحسنوا فهمها ،

قد ارتفعوا إلى أسمى درجات النشوة الصوفية التى يمكن أن تحققها الألحان ، فإن ضعاف العقول والأذواق قد وجدوا فيها لغزا جديداً من تلك الألغاز التى يغرقهم فيها فاجنر واحدا تلو الآخر ، ورأوا فى ألحانها قمة الغموض والإبهام اللذين لا يزال فاجنر يوصف بهما حتى اليوم .

على أن الجو عاد يكفهر مرة أخرى عندما حان موعد تنفيذ المشروع الأكبر ، وهو مسرح فاجنر المثالى . وإذا كانت الفكرة حلما جميلا ظل منذ وقت طويل يداعب فاجنر ومليكه ، فقد كانت فى نظر ساسة بافاريا حملا ثقيلا على ميزانية الدولة المتواضعة ، ولهوا باطلا لا يستحق كل هذا العناء . وهكذا تضافرت جهودهم لعرقلة هذا المشروع على قدر وسعهم ، وأدرك فاجنر ذلك وايقن أن مشروعه قد جلب له عداء الجميع ، وتبينت له تلك الحقيقة بجلاء فى فترة غادر فيها ميونيخ لأعمال خاصة ، فقرر ألا يعود إليها ، وكان تعليله البسيط لكل ما حدث هو « أن العالم لا يعرف كيف يعاملنى ، لأنه لم يصادف من قبل رجلا مثلى . . » .

ولكم كان اسف الملك مريرا وهو يكتب إلى فاجنر يعتذر له عما حدث ، ويؤكد له أن تلك الأحداث العابرة التى حدثت

رغما عنه لا يمكن أن تؤثر فى تقديره لفنه ، وأن كل آثار ذلك العمل الذى اضطر إليه اضطرارا ، ستمحى كلها فى القريب .
وهكذا افترق الصديقان : أحدهما يعلل الأمل بإمكان إصلاح ما أفسدته الظروف القاسية ، وبقرب عودة منقذه ومخلصه فى حياته الروحية المضطربة ، والآخر يواجه مرة أخرى تلك الحياة القاسية التى لم تهادنه يوما ، ويرى سعة الهوة التى تفصل بين العالم الواقعى وعالمه المثالى .

واستقر رأى فاجنر ، بعد بحث طويل ، على اختيار الإقامة فى سويسرا ، حيث اهتدى إلى دار هادئة تحف بها الأشجار الظليلة ، وتطل على بحيرة واسعة بالقرب من لوسرن ، وكان اسم الدار « تريبشن Triebschen » وهنا فقط أحس فاجنر بالاستقرار الذى ينشده ، والهدوء الذى يتوق إليه ، ليتفرغ لإنتاجه الفنى الذى أعاقته إقامته الصاخبة فى ميونيخ ، ولحياته العاطفية الجديدة مع كوزيما ، التى لم تصبح ملكا له وحده إلا هناك .

بايروت ونهاية المطاف

كانت لا تزال أمام فاجنر مهمة كبرى ، هى بناء مسرحه المثالى ، الذى اعتقد أنه سيكون مدرسة الفن الصحيح فى المستقبل . وفى خلال طوافه بالمدن الألمانية فى عام ١٨٧١ شاهد فاجنر القصر العتيق فى بلدة « بايرويت Bayreuth » فأعجب به كل الإعجاب ، وخاصة موقع منه على رابية مشرفة على ما حولها ، فاستقر رأيه على أن يقيم هناك مسرحه المرتقب . على أن ذلك لم يكن السبب الوحيد لاختياره هذا ، فقد وضع فاجنر مقدما عدة شروط لا بد من توفرها فى المدينة التى يختارها لبناء مسرحه ، فكانت بايرويت خير مدينة توفرت فيها تلك الشروط . إذ رأى أنها لا بد أن تكون مدينة لا يوجد فيها مسرح من قبل ، ولا مياه معدنية ، كيلا تجتذب فى الصيف حشوداً من الناس لهم هدف لا صلة له بالفن الرفيع إطلاقا . وكان من المستحسن فى نظره أن تكون فى قلب ألمانيا ، بل فى بافاريا ذاتها ، إذ أراد فاجنر أن يقيم فى مدينته المختارة على الدوام ، وهو لا يمكنه أن يحيا على الدوام إلا فى بافاريا .

وتلك كلها شروط توفرت فى بايرويت ، وزاد عليها أنها أرض بكر فى ميدان الفن ، ففى وسعه إذن أن ينمى فيها فنه الجديد كما يشاء .

وأخذ فاجنر يطوف مدن ألمانيا الكبرى داعياً إلى مشروعه الجديد وأكرمت برلين وفادته فى حفل حضره الإمبراطور وزوجته . وتقابل فاجنر وبسمارك ، غير أن رجل الفن لم يتفاهم جيداً مع رجل السياسة والواقع ، وظل بسمارك حذرا من ذلك الثائر الذى ظل يذكر جهوده عام ١٨٤٨ . ولم يحاول فاجنر من جانبه أن يطلب من بسمارك شيئاً تساهم به حكومة بروسيا فى مشروعه ، بل كان يعلم أن جمعيات عديدة قامت فى كبريات المدن الألمانية باسم جمعيات « أصدقاء فاجنر » ، وأخذت تجمع التبرعات حتى تكمل مليونا من الفرنكات ، وهو المبلغ الذى قدرت به نفقات المشروع . وكانت سرعة التبرع مثار دهشة فاجنر وإعجابه ، ومما شجعه أن بلدية بايرويت تبرعت له بأرض المسرح بلا مقابل . وفى الوقت الذى كان فيه فاجنر يتم الأجزاء الأخيرة من الدراما الرباعية الكبرى ، جاءته نسخة من كتاب « ميلاد التراجيدى » يهديها إليه نيتشه بقوله : « سترى أننى قد حاولت فى كل صفحة أن أعبر لك عن شكرى على ماأفدتنى

إياه . وإنى لأشعر والفخر يملؤنى بان لى شأناً ، وبأن اسمى سيقرن دائماً باسمك » .

وفى أبريل سنة ١٨٧٢ ودع فاجنر تريشن لينتقل إلى حيث آثر أن يقضى بقية أيام حياته . وكان استقبال بايرويت له رائعاً . أما أول حفلة فكر فاجنر فى إقامتها هناك ، فقد عزف فيها السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وفاء منه واعترافاً بجميل أستاذه العظيم ، وإشارة إلى أنه منها قد بدأ .

وفى اليوم التالى لذلك الحفل ، أمسك فاجنر بالحجر الأساس وثبته فى التراب . وفى تلك اللحظة أتته برقية من الملك لودفيج الثانى يقول فيها : « أعبر لك من أعماق قلبى عن أخلص وأحر أمنيات السعادة فى هذا اليوم المشهود من تاريخ ألمانيا . فليبارك الله مهمتك الكبرى فى العام القادم . وإنى اليوم — أكثر منى فى أى وقت مضى — لأشاركك شعورك بكل روحى » .

وكان شحوب فاجنر مخيفاً وهو يستقل عربته عائداً مع زوجته ونيتشه بعد ذلك اليوم الحافل . وقد وصفه نيتشه فيما بعد فقال : « كان فاجنر صامتاً ، يلقى من وقت لآخر نظرة طويلة إلى داخل ذاته . نظرة لا تعبر عنها أية كلمة . . . كان قد بدأ

فى ذلك اليوم عامه الستين ، ولم تكن كل حياته الماضية إلا إعدادا لتلك اللحظة ذاتها » .

وبعد عامين ، أحس فاجنر بانه قد أتم رسالته أو كاد ، إذ اكتمل بناء مسرحه الجديد ، وبنى معه بيته الذى ضم قبره وقبر كوزيما فيما بعد ، وهو « فانفريت Wahnfried » ، وأتم آخر صفحات « أفول الآلهة » وهى آخر حلقة فى الدراما الرباعية ، فكتب فاجنر على الصفحة الأخيرة : « تمت فى فانفريت، ولن أضيف أى تعليق » . وما كان فى وسع أى تعليق أن يعبر عن ذلك العمل الذى بدأ يطوف بمخيلته منذ ربع قرن من الزمان ، والذى تخللته واعترضته أحداث هائلة تغلب عليها آخر الأمر بعزيمته وإصراره .

وقضى فاجنر عام ١٨٧٥ بأكمله يعمل فى مسرحه الجديد على إعداد الدراما الرباعية الكبرى : « خاتم النيبلونجن » : وكان المسرح محققاً لكل أغراضه : إذ كانت الفرقة الموسيقية تشغل مكاناً لا يشاهده النظارة ، وبذلك كانت الموسيقى تنساب حرة فى خيالهم ، دون أن يعوق تأثيرها مشاهدة حركات العازفين ، ودون أن ينشغل العازفون أنفسهم بمشاهدة النظارة . وكانت قاعة المسرح واسعة متدرجة ، ليست بها طوابق عليا

ولا مقصورات . ففي ذلك المسرح ما يذكرنا بالمسارح القديمة إلى حد كبير ، مع فارق هام هو أن المقاعد الحجرية عند الرومان قد استبدلت بها مقاعد أخرى خشبية لا يستند ذراعا الجالس عليها على شيء . وكانت القاعة تتسع لألف وخمسمائة متفرج ، وعلى جانبيها رسوم تنتمي إلى أسلوب عصر النهضة . ولأول مرة ابتدع فاجنر طريقة فتح الستار أفقياً من اليمين واليسار ، بعد أن كان يرتفع دائما إلى أعلى . وقد اقتبست كل مسارح العالم تلك الطريقة عنه .

وكان أغسطس من كل عام ١٨٧٦ هو شهر الإفتتاح . وتوالت الوفود على بايرويت من جميع أنحاء ألمـانيا وخارجها ، فكان خليطا عجيباً جمع بين أفراده إعجابهم وتقديرهم للفن الجديد . ووصل الملك لودفيج الثانى ، ولكن غيبة ثمانية أعوام عن صديقه كانت كفيلة بان تجعله صامتاً فاترا لا يدرى ماذا يقول.

وفى الليلة الأخيرة لذلك العرض الأول الذى استغرق أياماً أربعة ، وقف فاجنر يخاطب مستمعيه الذين شهدوا الدراما الرباعية للمرة الأولى قائلا : « لقد شاهدتم ما يمكننا أن نفعله بوصفنا ألمانا . ولو شئتم فسيكون لنا فن مستقل » ثم عاد يقول : « لا أستطيع أن أقول إننا لم نجعل لأنفسنا فنا مستقلا قبل الآن ،

ولكن الألمان كانوا يفتقرون دائماً إلى فن قومى ، كذلك الذى نلمسه لدى الإيطاليين والفرنسيين ، رغم الفارق بين فننا وفنهم » . وهكذا كان فاجنر يذكر وطنه وقومه على الدوام فى لحظات انتصاره .

لم يكن الهدوء والإستقرار كافيين ليتفرغ فاجنر لعمله الجديد ، بل كان فى حاجة إلى شيء آخر : إلى حب جديد . حقا إن كوزيما كانت معه ، ولكن كوزيما زوجته ، وهو وإن كان حقا يحبها ، فإنه لم يزل بحاجة إلى اقتناص حب آخر فيه مقامرة وتهيب وإلهام . وقد عاوده هذا الشعور بعنف أمام جوديت جوتييه Judith Gautier ابنة الشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه ، حين زارته مع زوجها وصديق لهما فى تربشن . كانت جوديت قد أغرقته من قبل برسائلها التى بلغ فيها إعجابها حد التقديس ، وأشادت فيها بفنه فى أرق أسلوب شعرى . ولكم عاود فاجنر مرحه وهو يتحدث مع هؤلاء الزوار الجدد حديثاً يفيض طربا وفكاهة ! بل لقد عاد طفلا من جديد ، فأصبح يقفز ويتسلق الأشجار بخفة القرود أمام زائريه المتعجبين ! وفى ظل ذلك الشعور الملهم ، واصل عمله فى تأليف پارسيفال : فما كان فى وسعه المضى فيها دون أن يطمئن إلى أنه يحوز إعجاب

امرأة . وهكذا كانت ردوده على رسائلها حافلة بعبارات الحب الواله . ولكن أحقا أن هذا الشيخ الذى تجاوز الستين كان يحب الفرنسية الجميلة إبنة الخامسة والعشرين ؟ لقد كان يعرف أن هذا وهم ، وأنه يخادع نفسه — ولكن لا بد من هذا الخداع حتى يقتنع بأن روحه ما زالت فتية ، وبأن فى وسعه أن يحب ويعيش ويلحن .

ولكن وطأة الإقامة فى بايرويت كانت شديدة على ذلك الذى كان يعلم أنه يدون آخر أعماله . كان فى حاجة إلى هدوء الجنوب وصفائه ، فليمض إلى إيطاليا ! وفى نابلى كان فاجنر يطل من شرفته فيشاهد بركان فيزوف ، فيراه قديما عتيقا ، ولكنه لم يزل حيا يثور ويثور ... وكذلك كان فاجنر . وفى ذات يوم أتته رسالة من الملك لودفيج الثانى يعده فيها بان يعرض بارسفال على نفقته الخاصة حين يتمها . وكان لابد أن يعود فاجنر إلى ألمانيا ليشكره . وفى ميونيخ قرر أن يقيم حفلا موسيقيا يعزف فيه مقطوعات من دراماته . غير أن الملك تأخر قليلا عن الحضور ، فغضب فاجنر ، واشتد غضبه حين أخذ الملك يلح عليه فى عزف قطع أخرى لم تكن ضمن برنامجه ، فلم يلبث أن قذف بعصا القيادة إلى أحد أصدقائه ، ثم أسرع إلى منزله ، حيث انتابته

نوبة مرضية عنيفة ، وانفجر غضبه على شكل سباب ولعن لكل الحكام فى العالم : الملك ، والأمبراطور ، وبسمارك — الكل على حد سواء !

وساءت صحة فاجنر فى عام ١٨٨١ . وحين عاده الأطباء لم يروا شكواه راجعة إلى علة جسمية ، بل كان فى حاجة إلى هواء الجنوب لتهدئة نفسه المتعبة . ومرة أخرى تتجه الأسرة إلى إيطاليا ، وهناك لم يضع فاجنر لحظة واحدة بغير تأليف : فقد أصبح يخشى أن يفاجئه الموت قبل أن يتم عمله الأخير — وما كان فى وسعه أن يحتمل نقصان بنائه الشامخ حجرا واحدا .

ويعود فاجنر إلى بايرويت فى أوائل عام ١٨٨٢ ليشهد افتتاح بارسيفال . ويتكرر العرض ست عشرة مرة ، ويحقق نجاحها كل آمال فاجنر ، حتى يزهد فى المجد والنجاح ، ويتوق مرة أخيرة إلى هدوء الجنوب ... لقد عمل بنصيحة كوزيما إذ قالت : على المرء أن يعيش فى ألمانيا ويموت فى إيطاليا .

وها هى ذى إيطاليا تناديه ، والبندقية خاصة تنتظره ... لقد بلغت الحياة قمتها والشمس المشرقة ممتها فى تلك المدينة — وما أجمل الموت حيث تزدهر الحياة .

وفى الثانى عشر من فبراير عام ١٨٨٣ نام فاجنر ليلة هادئة ،

كان أفراد أسرته يستمعون إلى صوته خلالها كثيرا ، كما اعتاد أن يفعل حين يؤلف أشعاراً جديدة ... وحين استيقظ فى فجر اليوم التالى ، كان يحس قلقا لا يدرى سببه ، عبر عنه بقوله : « لا بد لى أن آخذ حذرى اليوم » . وبينما كانت الأسرة تتناول الغذاء ، وهو لم يزل ملازما غرفته وحيدا ، سمع الجرس الصادر عن غرفته يرن بقوة ، ثم أسرعت خادم تطلب من كوزيما أن تأتى على عجل ، ولكن فاجنر فى سورة ألمه و نضاله الأخير يطلب من زوجته أن تبتعد ، زاعما أنه لم يكن فى حاجة إليها . وفى المرة الثانية ، حين علا رنين الجرس ، استسلم لكوزيما ، ولم يكن فى وسعه هذه المرة أن يقاوم ، فأسند رأسه إلى صدرها فى سكون ، ثم صمت إلى الأبد .

وكان موكب جسد الفنان وهو ينتقل من إيطاليا إلى ألمانيا رهيبا مهيبا . وانتهى المطاف به إلى بايرويت ، حيث رست أخيرا سفينة « الهولندى الطائر » ، واستقر حيث كان يتمنى دائما أن يكون .

* * *

فى حياة فاجنر صفحة واحدة متكررة ، هى الثورة مع التقلب والحركة الدائمة . وفى ضوء هذه الصفحة تتضح كل تفاصيل

تلك الحياة وتفسر جميع وقائعها . ولاشك فى أن هذه لم تكن صفة عارضة شاءتها الظروف القاسية التى مر بها ، بل كانت راجعة إلى تركيبه وتكوينه . فطبيعته النشطة الدائمة الحركة هى التى شاءت أن تكون حياته كذلك . وكانت تلك الطبيعة الثائرة هى أول ما بلغت أنظار مشاهديه ... ولنستمع إلى بعض من وصفوه لتكمل بذلك الصورة الحية التى نود رسمها لڤاجنر ولشخصيته .

وصفه موسيقىّ فرنسى هو « لوى لاكومب Louis Lacombe فى عام ١٨٦٠ بقوله : « كانت تضىء جبهته الجليلة نظرة ملؤها الحيوية والقوة والحرارة النفاذة . ولقد كان فى كيانه بأكمله عنصر من الحيوية والصراحة والقوة والروحية كان يجذبنا إليه . ولا زلنا نذكر — بعد عشرة أعوام طوال — ذلك الأثر الذى كانت تحدثه فينا عينه الذكية ، التى كان يبدو لنا أن شعاعا من الشمس يكمن دائما فيها . »

وفى نفس العام وصفه فيورنتينو Fiorentino وصفا اقترن بالتلميح إلى براعته فى التوفيق بين الأنغام و بعث الانسجام بينها ، وضعفه فى الإتيان بلحن مستقل جميل melodie — فقال : « لڤاجنر جبهة جميلة نبيلة رفيعة ، أما أسفل الوجه فقبيح وضيع — حتى لكأن جنيتين إحداها ثائرة والأخرى هادئة قد ساهمتا

فى إنجـــابه : فداعبت جنية التوافق والانسجام hormonie جبهته وجمّلتها ، ومن هنا نبعث عنها تلك الأفـكار القوية والآراء الجريئة . أما جنية اللحن melodie فقد تنبات مقدما بالأذى الذى سيلحقه بها طفلها ، فجثمت على وجهه وحنت أنفه » .

وفى عام ١٨٦١ يصفه شارل لورباك Charle Lorbac بقوله « كان فاجنر متوسط القامة ، ينبئ كل ما فيه بتـكوين عصبي ؛ فحركاته مباغته ، تنم عن صبر نافد ، كحركات شخص يلتهم فـكره زمانه : ولجبهته اتساع غير عادى ، وتحتها عينان صغيرتان،ولـكن يشع منهمالهب نفاذ ، أماالأنفـفانحناؤهاأقوى.. والصفة العامة فى الرجل هى الإرادة الطاغية والنشاط الدائب . »

مثل هذه الطبيعة كان من المحال أن يغيرها الزمان أو يبعث فيها الهرم تاثيره المخدر. وهاهو ذا فيـكتور تيسو Victor Tissot يقارن بينه فى عام ١٨٧٥ وبينه فى عهد شبابه فيقول : « لم يتغير فيه سوى الشعر الذى اكتسى بريقا فضيـا خفيفا . أما الرأس فـكما هى : لا يزال لها نفس التركيب بزواياه الحادة . . . وظلت لحركاته نفس السرعة والمباغتة ... وللسانه نفس القدرة على الدوران كالطاحون ... إنه دائما ثائر تبدو عليه الرغبة فى النضـال أو الحض على حرب

صليبية ، فهو كبركان دائم التفجر : فى كل ما يفعله وكل ما يقوله خليط من الحمم واللهب والدخان . وإن المرء ليحس بالوهج بمجرد أن يقترب من ذلك الرجل البركان ، حتى لتدفعه الرغبة إلى دعوة رجال المطافىء ليبردوا لهيبه ! »

وما كان لتلك الحيوية المتدفقة أن تعبر عن نفسها إلا على شكل هجوم دائم ، وما كان لها أن تحيا إلا حياة كلها صراع و نضال لا تعرف الهدوء أو السرعة حتى لحظتها الأخيرة . وهكذا كانت حياته هجوما متواصلا : على تقاليد الفن عامة ، والموسيقى والشعر والدراما والمسرح بتفاصيلها ، وعلى السياسة والمجتمع ، وعلى الكنيسة ، واليهود والفرنسيين والإيطاليين . كانت ثورة جارفة دعمت الأيام نتائجها و ثبتت التاريخ أركانها ، واستمرت عناصرها فى كثير من التيارات الموسيقية والدرامية والمسرحية الحالية ، بحيث لا يستطيع أحد أن ينكر أن فاجنر ، شأنه شأن كل فنان أصيل ؛ قد ترك فى الفنون التى عالجها طابعا خاصا به لا يمكن أن تمحوه الايام .

فلسفة ڤاجنر وفنه

بين التفاؤل والتشاؤم

أفكار ڤاجنر الفلسفية

عهدنا بالفنان أنه تلقائى يصدر عنه الإبداع الفنى دون أن يتكلف مشقة الموازنة والمقارنة بينه وبين غيره، ودون أن يضع لنفسه أساسا نظريا يشرح به وجهة نظره ويدافع عنها . والحق أن الفنان غالبا ما يجهل وجهة نظره هذه ، ولا يعلم عنها شيئا : وكل ما فى الأمر أنه ينتج ، وأن هذا الإنتاج يبدو له فى نظر نقاده النظريين عيوب ومزايا ، وتتكشف لهم نواحى التحديد فيه ، حتى إذا تقادم به العهد واجتاز اختبار الزمن بنجاح ، أصبحت له فى تاريخ الفن مكانة معينة تحدد موضعه بالنسبة إلى من سبقه وما تلاه ، وصيغت تجديداته صياغة نظرية واحتلت مكانها بين قواعد الفن الموروثة .

أما ڤاجنر فقد شذ عن هذه القاعدة ، ووضع لإنتاجه الفنى أساسا نظريا اعتمد عليه كل من حاولوا تحليل فنه . وليس معنى ذلك أننا نحاول أن ننتقص من قدر ملكة العيان الفنى لديه ،

أو نقلل من دور الإلهام المبدع فيما أنتج ، وإنما ننبه إلى تلك الصفة التى انفرد بها دون بقية موسيقيي القرن التاسع عشر ، وهى قدرته على التحليل الدقيق ، والشرح النظرى العميق ، والتبرير المنطق المقنع . ومن الصعب تعليل هذه الظاهرة تعليلا شافيا . فلسنا ندرى أكان فاجنر يجمع إلى حاسته الفنية المرهفة قدرة على التفكير المنطقى الدقيق يستغلها خلال أوقات صحوه من أحلامه الإبداعية ، أم أنه قد اضطر إلى ذلك التبرير النظرى اضطرارا ، بدافع رغبته فى شرح وجهة نظره وإفهامها لمن استعصى عليه فهمها ، وهم كثيرون . والأغلب أن السببين مجتمعان معا ، فقد كان فاجنر فنانا تشعبت أطراف نشاطه وتعددت المظاهر التى تبدت عليها طاقته الروحية ، وتوفرت له من الثقافة الكلاسيكية والحديثة ما لم يتوفر إلا للقلائل من الفنانين ، وخاصة الموسيقيين منهم . وكان من جهة أخرى يواجه جمهورا معاديا فى معظم فترات حياته : إذ كان انقلابه الفنى من الجدة بحيث ذهل له البعض ، وسخر منه غيرهم ، وتجنبه آخرون ، وظلت هناك أقلية ضئيلة هى التى تفهمته واستوعبته . وهكذا كان فاجنر فى حاجة إلى « دفاع » عن وجهة نظره فى الفن ، وإلى تبرير انقلابه وبيان الأسس النظرية التى يستند إليها ، حتى

يضمن — على الأقل — أنه سيلقى جمهورا لا يبدؤه بالعداء ، ولا يتحكم فى تذوقه لإنتاجه تحامل سابق .

تقلبت أفكار فاجنر الفلسفية بين الثورة العنيفة على التقاليد وبين الاستسلام الدينى الصامت . والفرق واضح بين الحالتين ، ولكن لندرس الأساس الذى قامت عليه ثورته ، والسبب الذى ألجأه إلى الاستسلام والتشاؤم ، فربما وجدنا بعد هذه الدراسة ما يعيننا على تصور الرابطة التى جمعت بين كل فترات تفكيره .

كانت فترة الثورة عند فاجنر هى تلك التى أعقبت الانقلاب الأوربى المشهور فى عام ١٨٤٨ ، وظلت مبادئها راسخة فى ذهنه حتى وقع فى يده كتاب شوبنهور فى عام ١٨٥٤ ، وعندئذ اتخذ تفكيره مجرى آخر . وطبيعى أن تستهوى الثورة السياسية روحا كان موقفها من الفن المعاصر هو الثورة منذ البداية . وارتبط الانقلابان فى ذهنه ارتباطا وثيقا ، حتى بات يهاجم الملكية المستبدة فى بلاده بنفس القوة التى كان يهاجم بها التقاليد الفنية الشائعة التى ثار عليها . وحدث فى تلك الأثناء أمر تكرر أكثر من مرة فى حياته : فقد تصادف أن قرأ مؤلفات « فويرباخ » وتأثر بها كل التأثر ، ولم يكن ذلك التأثر راجعا إلى عمق الفلسفة التى قرأها ، بقدر ما كان راجعا إلى ملاءمتها لحالته الذهنية فى ذلك

الحين.والحق أن تاثر فاجنر بای مفكر لم يكن سلبيا على الإطلاق، بل كان دائمـا لايستهويه من المفكرين إلا من عبرت أفكاره بوضوح عن آمال مشابهة لآماله ، أو على الأقل يرى هو فيها هذا التشابه . وهكذا كان معيار إعجابه بالمفكرين هو انطباق آرائهم على الحالة الذهنية التي تتملكه في وقت قراءته لهم .

ولقد كان « فويرباخ » ملائماً له في تلك الفترة إلى حد بعيد، ووجه التشابه بينهما هو الثورة على التقاليد . فكل فيلسوف مادى ثائر بالضرورة ، إذ أن الإنسانية لم تتخذ — في أى عهد من عهودها حتى ذلك الحين — من المادية أساساً فكريا تعيش عليه . وقد نرى الناس في فترة من الفترات ماديين في سلوكهم العملى إلى أقصى حد، وقد نرى حضارة صناعية ضخمة لا تقوم إلا على الماديات ، ومع ذلك فالأساس العقلى « الرسمى » لكل هذه الحضارات قد ظل حتى عصره روحيا . وهكذا صادف فويرباخ هوى في نفس فاجنر ، واندفع معه في ثورته المادية ، فإذا به يدعو إلى تحطم كل الأصنام ، وبلغ به الأمر حدا جعله يعبر عن أفكار لم نعهدها فيه طوال حياته ، سواء قبل تلك الفترة أو بعدها : إذ يرى في الدين أسطورة، ويحمل على المسيحية خاصة ، ويسخر من تقييدها

لإرادة الإنسان فى هذا العالم ومكافآتها لمن ينكر ذاته بسعادة خاملة فى عالم آخر . ولم تكن تلك السعادة هى التى يراها فاجنر خليقة بالإنسان ، وإنما كان يؤمن بحق الإنسان فى حريته ، وفى سعادة تامة فى « هذا » العالم . والطريق الطبيعى لنيل هذه الحقوق هو الثورة : فالثورة كانت — كما يراها فى تلك الفترة — هى الطريق الطبيعى الذى ينتقل به المجتمع من صورته الفاسدة الحالية إلى الحالة المثلى التى ترجى له فى المستقبل — تلك الحالة التى لم يحددها فاجنر بدقة ، وإن كان قد لمّح إليها ، ودعا إلى الثورة لتدفع الإنسانية نحوها الدّفعة الاولى ، أما ماسيتلو ذلك ، فهذا لم يشأ أن يحدده ، فقد رأى فى ذلك التحديد تقييداً لحرية الإنسان ، وهو يريد هذه الحرية وحدها ويدعو إليها ، وهى بعد هذا كفيلة بأن تحقق كل أهداف الإنسانية .

وكما استمع فاجنر إلى نداء فويرباخ فى فترة كانت كل ملكاته مهيأة فيها لتلقى هذا النداء ، فإنه استجاب لدعوة شوبنهور فى وقت كان كل شىء يدعوه إلى اليأس وإلى التشاؤم . فقد تضافرت الظروف السيئة لتدعوه بإلحاح إلى الفرار من هذا العالم والزهد فيه ، وذلك خلال هذا الوقت العصيب من حياته . وفى نفس ذلك الوقت قرأ فلسفة شوبنهور . وهنا وجد فاجنر

التعبير الفلسفى عن تشاؤمه ، والصياغة المنطقية لما كان يفكر فيه خلال لحظات ألمه ، فكتب إلى صديقه « ليست » يقول عن شوپنهور : « إن فكرته الكبرى ، وهى النفى التام لإرادة الحياة،فيها عبوس مخيف، ولكنهاهى وحدها الكفيلة بالخلاص. وهى ولا شك لم تكن جديدة علىّ ، وليس فى وسع مخلوق أن يفهمها ما لم يكن يعانيها حية فى ذاته . ولكن ذلك الفيلسوف هو الذى أوضحها لى بجلاء لأول مرة » .

هكذا وجدت نفسه اليائسة فى فيلسوف التشاؤم رفيقا مواسيا ، ومنذ ذلك الحين تعلق فاجنر بشوپنهور ، ولم يتخل عن آرائه لحظة واحدة . على أنه قرّب بين شوپنهور وبين المسيحية وجمع بينهما فى مركّب واحد ، فرأى فى مبدأ الزهد فى الحياة ، وإماتة الرغبات الحيوية أساساً مشتركا بين دينه وبين تلك الفلسفة التى استهوته ، ورأى فى فرار المسيحية من العالم معبراً يؤدى بالضرورة إلى تأمل الكون تأملا سلبياً خالصا ، أى النظر إليه بعين الفنان لا بعين الرجل العملى ، وامتصاص عنصر الألم منه ليخرج الخيال إنتاجاً فنياً يعكس طبيعة الكون الباطنة على مرآة الذهن الإنسانى . ولست أدرى كيف وفق فاجنر بين نظرة المسيحية إلى الوجود على أنه كمال

من الـكمالات ، وإلى الخلق على أنه نعمة ، وبين نظرة شوپنهور إلى الوجود على أنه خطيئة ، وإلى الخلق على أنه نقمة ؛ ولـكن الأغلب أنه تجاهل الجانب المسيحى من هذه الفـكرة ليخلى الطريق لتشاؤم شوپنهور .

ولـكن كيف تم الانتقال من النقيض إلى النقيض ، وكيف تحول فاجنر من الثورة إلى التشـاؤم والسكون ؟ الواقع أن التناقض بين الموقفين يزول إذا فهمنا تعلقه بشوپنهور على أنه تعبير عن سخطه على العالم الحاضر ، ذلك السخط الذى كان يبلغ فى أحيان قليلة حد اليأس التام من كل إصلاح ، ولـكنه فى أغلب الأحيان يقترن بأمل قوى فى النهضة والبعث . وإذن فلم يكن التشاؤم متشابها من كل نواحيه عند الرجلين ، وإنما كان عند شوپنهور غاية وحداً نهائياً تهدف فلسفته إلى الوقوف عنده ، أما عند فاجنر فـكان دليل تذمره على ما يسود الإنسانية الحالية من مبادىء فاسدة ، والتذمر أولى مراحل الإصلاح .

وليس معنى ذلك أن فاجنر كان يهدف من تشاؤمه إلى غاية متفائلة فى كل الأحيان ، فقد رأيناه فى « تريستان » يستسلم للتشاؤم ويجعله غاية قصوى ، ويؤثر الموت على الحياة ، ويراه خير حل لما يكتنف هذا العالم الأرضى من مشا كل . ولـكن لنذكر

أن تلك الدراما هى أوغل ما أنتج فى باب التشاؤم ، وقد اقترن تأليفه إياها بتجربة خاصة يائسة جعلته يربط بين الحب والموت ، ويرى فى الموت الوسيلة الوحيدة لعبور الهوة بين ما هو بشرى وما هو إلهى ، وبين شوق الحب واستحالة تحققه بعد ما وضعه المجتمع فى سبيله من عوائق . وإذن ففى هذا الإنتاج وحده ، ونتيجة للتجربة الخاصة التى صاحبته ، بلغ التشاؤم قمته وأصبح غاية ، أما فى بقية درامات فاجنر ، فما كان التشاؤم إلا وسيلة لهدف أسمى ، هو « الخلاص » .

فعلى الرغم من كل ما طرأ على تفكير فاجنر من تغيرات داخلية ، فقد ظلت هناك أفكار ثابتة من وراء ذلك السطح المتغير ، أهمها فكرة الخلاص عن طريق الزهد والتضحية والعزوف . ففى كل عمل فنى له نراه يبحث جادا وراء السعادة الحقة ، ويجدها فى منقذ أو مخلص يرشد إلى الطريق القويم ، أو يضحى بنفسه ليجلبها إلى من يسعى إليها . ففى « الهولندى » كانت المخلِّصة هى سنتا التى أنقذت تضحيتها ذلك الملاح التعس من المصير المؤلم الذى قدِّر له ، وخلَّصته من لعنة الشيطان الأبدية . وفى « تانهويزر » يكتسى الخلاص ثوبا دينياً رومانتيكيا ، فيكفل عزوف إليزابيث الطاهرة الخلاص للفارس التعس ، الذى

تذبذبت روحه بين الحس والحب الروحى. وكان « لوهنجرين » ذاته مخلصا ، فأنقذ إلزا من أعدائها ومما رُميت به من تهم ظالمة ، وإن اضطر فى النهاية إلى الزهد فى السعادة الأرضية التى لم تستطع إلزا منحه إياها . وفى « النيبلونجن » نقلت فكرة الخلاص نقلا شبه صريح إلى المجال الاجتماعى : فالعامل يستغله صاحب رأس مال فظ بلا رحمة (يمثله النيبلونجن إزاء ألبيريش) ، وليس لمالك الثروة من هدف سوى ملء خزائنه وتكديس أمواله ، ثم السهر حارسا عليها (فافنر) ، ووسيلة الخلاص هى القضاء على الأنانية قضاء تاماً ، وعندئذ فقط يمكن أن يسود الحب بين كائنات حرة فى عالم مطمئن ، لا يسود فيه آلهة ولا قوانين مقدسة مزعومة ، وكل هذا يتم على يد الإنسان الحر فى المستقبل (زيجفريد) . وفى « أفول الآلهة » وهى آخر السلسلة الرباعية التى اتخذت وجهة مخالفة لوجهة الحلقات الثلاث الأولى ، نرى فكرة الخلاص واضحة وإن ازدادت تشاؤما : فبعد أن زهد فوتان فى كل رغبة فى القوة وكل إرادة للحياة ، ينتظر فى صمت واستسلام نهاية العالم الذى دب فيه الفساد . وهذه النهاية تتم على يد « برنهيلدة » ، إذ يحين وقت أفول الآلهة حين تزهد برنهيلدة عن إرادة واختيار فى « الخاتم » ، وترده

إلى بنات الرين ، وبهذا تقضى على سبب التطاحن والرغبة الأنانية فى القوة . . ورغم الطابع المرح الذى تتميز به « أساطين الطرب » ، نراها لا تخلو بدورها من زهد وعزوف : إذ يزهد هانز ساكس ، الشيخ الحكيم ، فى حب إيفا ، ويدعها للشاعر الشاب ، ويلقنه التعاليم التى تكفل له الفوز ، وبذا خلصه بتضحيته . وأخيراً ففى پارسيفال يقوم البطل بسلسلة من أفعال الزهد والتضحية، يعود بفضلها إلى مملكته «جرال» نقاؤها وطهارتها ، ويبرأ جرح أمفورتاس الدامى إلى الأبد ، ويمكن « كوندرى » — شبيهة المولندى فى حيرته الأبدية — من أن تجد السلام والتوبة فى النهاية ، ويخلص بتضحيته العالم بأسره .

وهنا نلاحظ أن فكرة الخلاص هذه ، التى احتلت هذه المكانة الكبرى فى إنتاج فاجنر ، هى فكرة مسيحية معروفة ، فهل كان معنى ذلك أن فاجنر قد تأثر بالمسيحية طوال حياته الفنية وأن إنتاجه كله قد بنى على فكرة واحدة استمدها مباشرة من المسيحية ؟ .

الواقع أن نظرة فاجنر الحقيقية إلى المسيحية يشوبها كثير من الغموض . ففى دراماته ، وخاصة الدراما الرباعية الكبرى مايوحى بانه ملحد عنيد يدعو إلى زوال حكم الآلهه والمناداة

بعهد الإنسانية الحرة — وفى بارسيفال ما يقطع بأنه كان مسيحيا مخلصا يرى فى السخرية من آلام المسيح علة عذاب « كندرى » ، ويجعل الزهد والعزوف شرطين ضروريين لخلاص هذا العالم . فهل كان فاجنر إذن ملحدا أم متدينا ؟ . . . الأمر الذى لا يمكن إنكاره ، هو أن فاجنر كان أقرب إلى التدين ، وإن اصطبغ تدينه بصبغة الحادية فى كثير من الأحيان .

فليس فى وسع المــرء أن يتجاهل تيار الزهد الذى لازم إنتاجه من بدايته إلى نهايته ، وإنما لا بد أن يعترف بأن تدين فاجنر قد دفعه إلى أن يدعو فى دراماته إلى صفات قد يفتقر هو ذاته إليها ، كالتضحية التامة وإنكار إرادة الحياة . ومن المحال أن تتردد هذه الأفكار الرئيسية فى رأس ملحد . ولكن بعض العناصر اللادينية ، أو على الأصح : اللامسيحية، تتردد فى إنتاجه. ففى عهد الثورة ، وفى فترة الالحاد القصيرة التى مر بها ، رأيناه يرسم للإنسانية الظافرة صورة تامة التحرر ، فإذا بزيجفريد يتحدى الآلهة وينتصر عليها ، ويستلهم الطبيعة فى كل ما يعمل ، ولا يحس إلا بمشاعر إنسانية خالصة — وتلك كلها صفات تذكرنا « بالإنسان الأرقى » عند نيتشه . ومن الغريب أن

يجمع « پارسيفال » من هذه الصفات الشيء الكثير : فنراه مثل زيجفريد ساذجا تلقائيا يستلهم الطبيعة فى أعماله ، غير أنه أقل منه حيوية وأبعد عن مشاعر الإنسانية الأرضية . وعلى أية حال فصورة « پارسيفال » ليست صورة مسيحية خالصة . وفى وجود هذا العنصر الغريب فى أكثر إنتاجه تدينا ما يوحى إلينا بحل المشكلة : ففاجنر كان « مؤمنا » على الدوام ، ولكنه لم يكن « مسيحيا » دائما . كان يقبل من العقيدة روحها ، ويثور فى كثير من الاحيان على شكلها ونصها . وهكذا كان من من ذلك النوع من المفكرين الذين يتملك الإيمان كل حواسهم ، ويحسون به إحساسا طبيعيا لا يداخله شك ، وإن عبر إنتاجهم عن تعارض ظاهرى مع « محتوى » ذلك الإيمان .

وعلى أساس هذا الحل نستطيع أن نقول إن تطور فاجنر بين الإلحاد والتدين لم يكن حادا مفاجئا ، وإنما كان لتفكيره أساس روحى ظل دائما كما هو ، وإن اختلف ظاهر البناء القائم على ذلك الأساس اختلافا يرجع إلى أحداث خارجية مرت به وفرضت تأثيرها عليه ، أكثر مما يرجع إلى اختلاف جوهرى فى روحه ؛ ونستطيع أن نقول أخيرا إن ما بدا من إلحاد له إنما كان تعبيرا عن خروجه على « تعاليم » الأديان ونصوصها

الحرفية ، بينما كان الإيمان السائد فى إنتاجه تعبيرا عن قبول « روح » الأديان وتأثر نفسه المرهفة بجوها المسكن المهدئ .

* * *

وإذن ، فقد عبر فاجنر عن روح المسيحية بفكرة « الخلاص » . ولكنه قبل الفكرة فحسب ، وكان عليه أن يبحث عن وسائله الخاصة التى يتم بها ذلك الخلاص ، ويتحقق للإنسانية بعثها من جديد على أساس قويم صالح .

وأصل الفساد — فى رأى فاجنر — هو قيام المجتمع على أساس مادى صرف . وهنا نجد الفرق واضحا بينه وبين نيتشه : فبينما كان نيتشه يعيب على الحضارة الحديثة روحيتها الكاذبة ويدعو إلى مزيد من الواقعية والعودة إلى الطبيعة ، رأى فاجنر فى الحضارة الأوروبية ، وخاصة فى عهدها الأخير ، نزعة مادية قوية تنذر بالقضاء على كل المقومات الروحية للبشر ، وتهدد بحرمان الحياة من كل عنصر فنى جمالى .

ومن أهم الأسباب التى أدت إلى سيادة هذه النزعة المادية ، النفوذ اليهودى المسيطر على كل مرافق الحياة . ومن هنا كان عنف الحملة التى شنها على اليهود ، والتى عد من أجلها « فنان النازية الأول » .

والمقدمة الأولى التى استند عليها فاجنر فى حملته على اليهود كانت فكرة العنصرية . فهو يؤمن إيمانا راسخا بآراء « جوبينو Gobineau » كما شرحها فى كتابه : « رسالة فى تفاوت الأجناس البشرية » ، ويعتقد بأن الأجناس تتفاوت مراتبها ، ولهذا تحامل على بعضها ، ورأى أن من الضرورى تحكم الأجناس الراقية فى الأجناس المنحطة ، ومن هنا كان بغضه لليهود . ولقد كتب فاجنر فى ١٨٥٠ محذرا من « الخطر اليهودى » فى كتاب « اليهودية فى الموسيقى » : فالعنصر اليهودى هو أخطر العناصر التى اختلطت بالجنس الأبيض ، وهو العنصر الوحيد الذى أمكنه الاحتفاظ بصفاته الأصلية سليمة كاملة : إذ يظل اليهودى يهوديا مهما غير موطنه ولغته وبيئته . وهو لا يتأثر بأية عقيدة روحية لأنه هو ذاته بلا عقيدة ، ولا يعبد إلا المال ، ومن هنا كان يسعى إلى أن يحول كل شىء إلى مال ، حتى الفن ! وأول ما ينفرك من اليهودى منظره الجسمى ، وإذا تحدث كانت له دائما لكنة غريبة ، وتراه عاجزا عن النطق بلهجة صحيحة صادقة ، مهما طال أمد تعلمه له . وهو لا يملك إلا أن يحاكى ويقلد ، دون أن يأتى بجديد ، سواء فى الأدب أو فى الفن . وهو فى الموسيقى خاصة لا يهتم إلا بالمسائل العملية ، فلا مانع لديه من

الاشتغال بالموسيقى ما دامت من وسائل كسب المال والنفوذ ، ولذا ترى براعة اليهود تتجلى بوجه خاص فى العزف لأنه الجانب العملى المربح من الموسيقى . أما التأليف الموسيقى فقليل من برعوا فيه ، وإذا رأيت فيهم المؤلف فستجد موسيقاه سطحية لا تصل أبداً إلى قرار الوجدان ، ولا تحرك مشاعر صادقة ، بل تبهرنا بزخارفها المتكلفة فحسب . وأوضح مثل لذلك سيمفونيات مندلسون وأوبرات مايربير التى لا تهدف إلا إلى الترويح والتسرية عن نفس مكدودة مرهقة ، فهى أداة تسلية وقتل للوقت فحسب .

وتعاليم اليهودية كلها مادية : فاليهودى واقعى بفطرته ، ينفر من كل دعوة ترتفع بالإنسان إلى مرتبة مثالية ، وكل همه هو النجاح فى هذا العالم ، وهكذا يظل يعمل جاهدا للوصول إلى غرضه ، ويطرق كل الأبواب ، ويقتحم ميادين لم يخلق لها ، — كالفن والأدب — كل هذا فى سبيل النجاح المادى والشهرة والنفوذ . وهكذا يتضح التعارض بين الروح السامية والروح الآرية : فبقدر ما تغرق الأولى فى الواقعية والمادية ، تسمو الثانية إلى أعلى مراتب المثالية . وإذا كانت وسيلة بعث الإنسانية هى إماتة روح الأنانيـة ، فلا شك فى أن اليهود هم آخر من

يستجيبون لتلك الدعوة ، إذ أن الأنانية هى لب الروح اليهودية ، حتى ليمكننا أن نقول إن اليهودى لن يصلح ويسير فى ركاب المدنية الناهضة إلا إذا خرج تماما عن عقيدته ، ولم يعد اليهودى يهوديا ! .

ومن هذه النتيجة الأخيرة نستطيع أن نتفهم المعنى الحقيقى لحملة فاجنر على اليهودية : فلم تكن تلك الحملة راجعة إلى عنصريته هو ، بل إلى اعتقاده بأن اليهود ذاتهم عنصريون ومتعصبون : فطالما ظل اليهودى يقيم حاجزا بينه وبين الدولة التى يعيش فيها ، ويظل محتفظا بصفات « الأمة » اليهودية ، كان على الإنسانية أن تحاربه لأنه خارج عليها ومنشق عنها . أما صلاح اليهود فلن يكون إلا بعودتهم إلى ركاب الإنسانية وخلعهم رداء التعصب . وهكذا كان هدف فاجنر من هذه الحملة إنسانياً فى آخر الأمر . وليس أدل على تلك النزعة الإنسانية الكامنة لديه من صداقته المتينة لكثير من اليهود ، كالموسيقى العازف روبنشتين ، وقائد الأوركسترا هرمان ليفى . بل إن أكثر أنصار دعوته الموسيقية الجديدة ، تلك الدعوة التى أطلق عليها اسم « موسيقى المستقبل » ، كانوا من اليهود ، كما كان اليهود فى أغلب الأحيان هم الذين يسمون أبناءهم « زيجفريد » و « زيجمند » بعد ظهور الدراما

الرباعية . ولكن سخرية الأقدار تتم إذا تذكرنا ذلك الاحتمال القوى فى أن يكون أبو فاجنر الحقيقى هو لودفيج جاير : إذ كان أصل ذلك الرجل ، واسمه ، يهوديا ، وكان فى انحناء أنف فاجنر وتقوسه ما يبرر ذلك الرأى إلى حد بعيد !

وكما كان القضاء على روح اليهودية وسيلة من وسائل بعث المجتمع الحالى ، فقد كانت الروح الألمانية عاملا قويا من عوامل النهضة الحديثة : إذ أن العنصر الجرمانى كان أقل العناصر اختلاطا وتأثرا بالروح اليهودية . والواقع أن إيمان فاجنر بألمانيا كان راسخا لا يتزعزع ، فهو يستمد موضوعات دراماته من الأساطير الألمانية الشعبية فى العصور الوسطى ، لأنها تعبر فى نظره عن عبقرية ذلك الشعب خير تعبير ، وتكشف عن تلقائيته وإبداعه . ولا شك أن أصلح الأساطير فى نظره للتعبير عن المشاعر الإنسانية العامة هى الأساطير الألمانية : فالشعب الألمانى أسطورى بطبيعته ، تسوده نزعة صوفية عميقة ، وتتغلب لديه العاطفة على العقل الخالص — وتلك بالضبط هى شروط النهضة التى يأمل فاجنر أن يبعثها فى الإنسانية . والواقع أن تلك النزعة العاطفية الصوفية ترتبط بالتعصب ارتباطا وثيقا ، إذ أن الشعب المنطقى الذى يتغلب عنده جانب العقل ، لا يعرف التعصب

ولا يؤمن به إيمانا راسخا . أما الشعب العاطفي فيحس بنواحي السمو فيه ويؤمن بها إيمانا راسخا ، ويشيد على الدوام بمزاياه الروحية الرفيعة التي تعلو في نظر أفراده على كل ما عداه من الشعوب .

ولنحاول هنا أيضاً أن نفهم تعصب فاجنر على حقيقته : فلا شك في أنه لم يكن متعصبا في بداية حياته ، بل كان عالمي النزعة ، ودليل ذلك أنه كتب إلى شومان في باريس يسأله معونة المجتمع الباريسي ، وأنه لما رأى نفسه قد أخفق في ألمانيا ، سعى إلى اكتساب عطف الفرنسيين . ففي ذلك الحين كانت نظرته إلى فرنسا نظرة كلها أمل ورجاء . كذلك استمدت دراماته الأولى من أدباء أجانب ، فمن شيكسبير اقتبس « ممنوع الحب » « Liebesverbot ومن ليتون B. Lytton اقتبس « رينزى » التي يدور موضوعها كله حول شخصية رومانية في مجتمع روماني بحت . وكانت تجربته الشخصية في باريس هي العامل الأكبر الذي جعل للتعصب طابعا عنيفا لديه ، وجعل حبه للألمان يقترن بكراهية غيرهم .

مثل هذه الآراء كفيلة بطبيعة الحال بأن تدمغ فاجنر بتهمة التعصب ، ومن المؤكد أنه كان كذلك بمعنى ما . ومع ذلك فمن

المؤكد أيضاً أن قوميته لم تكن عدوانية : فحبه لألمانيا وتأكيده لأهمية الدور الذى ستلعبه فى الحضارة البشرية ، لم يكن يقترن بأى ميل إلى الفتح والغزو ، بل كان يتملكه شعور صوفى غريب بأن لدى الشعب الألمانى من العبقرية ما هو كفيل بإنقاذ البشرية وإسعاد العالم . ولا شك فى أن قصر نظر الفنان يتجلى هنا أوضح ما يكون : فتمجيده لقوميته قد استغل فيما بعد أبشع الاستغلال فى محاولة تحقيق الأحلام التوسعية العدوانية لحكام ألمانيا المستبدين . ولقد بدأت بوادر هذه النزعة التوسعية فى الظهور أثناء حياته ، فى الحرب السبعينية التى شهدها فاجنر . ولا شك أن عدم قدرته على استخلاص النتائج الضرورية من هذه الحرب ترجع إلى أنها انتهت نهاية ظافرة ، أما النهاية المدمرة التى انتهت إليها الحربان العالميتان الأولى والثانية فكانت دون شك كفيلة برده إلى صوابه لو كان قد شهدها !

ولعل مما يخفف عن فاجنر ، إلى حد ما ، تهمة التعصب الضيق الأفق ، أنه كان يمزج على نحو غريب بين حاضر الأمة الألمانية وبين تصور أسطورى قديم لها : فقد كان يتمنى أن تعود هذه الأمة إلى العهد الذى تصوره أساطير الفرسان والنبلاء فى العصور الوسطى ، وكان يرى فى هذه العودة الوسيلة الوحيدة لخلاص

هذه الأمة ، ومعها العالم باسره . وفضلا عن ذلك ، فقد أتى على فاجنر فى شبابه وقت كانت نزعته فيه إنسانية بكل معانى هذه الكلمة ، وذلك حين شارك إيجابيا فى ثورة ١٨٤٨ وتعرضت حياته للخطر من أجلها . غير أن هذه لم تكن إلا فترة قصيرة من حياته ، ربما كان الدافع إليها هو أنه لم يكن لديه ما يخسره فى ذلك الحين ، أما حين ارتبطت حياته فيما بعد بالملوك ، فقد نسى تماما نزعته الإنسانية وإيمانه بقوى الشعب ، وأصبح أرستقراطيا متعصبا .

* * *

ومع ذلك لم يكن فاجنر مفكرا سياسيا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، وإنما كان إنتاجه كله يرمى إلى تحقيق الإصلاح بوسيلة واحدة هى الفن . ففى رأيه أن صياغة الأفكار الاجتماعية فى قالب فنى هو الذى يجعل لها تأثيرا فعالا : فالفن أبلغ فى نظره من أية خطبة سياسية أو موعظة دينية . وكل فكرة يعبر عنها الفن تتغلغل مباشرة فى أعماق النفوس ، وتصبح فى النهاية جزءا لا يتجزأ من الكيان الروحى للإنسان . وبالفن وحده نصل إلى الاندماج التام فى العالم ، ونتفهم مشاكله من الأعماق .

وهكذا كان فاجنر من القائلين ، على طريقته الخاصة ،

بارتباط الفن بالحياة ، وبأن للفن وظيفة اجتماعية هى الإصلاح . غير أن الصفة المميزة لرأيه فى هذا الصدد هى أنه رأى الفن سلاحا « وحيدا » فى هذا الميدان ، قادرا وحده على تحطيم الفساد وإنقاذ البشر ، ولم يتصور أن يكون الفن مجرد واحد من الأسلحة العديدة التى يسعى بها الناس إلى إنهاض مجتمعهم ، أو أن يكون النضال الحقيقى فى سبيل الإصلاح مركزا فى ميادين أخرى أقدر من الفن على بعث نهضة إنسانية شاملة . وهكذا كانت أنانيته الفنية دافعا له إلى تجاهل كل ميادين الإصلاح الأخرى ، فكان من الطبيعى أن يدرجه دعاة الإصلاح الاجتماعى الحقيقى ضمن أعدائهم الألداء .



الفن المتكامل

تطورت الموسيقى الخالصة فى العصر الحديث ، حتى بلغت القمة فى عهد السيمفونيات الذى بدأ منذ هايدن وتقدم على يد موتسارت ووصل إلى عصره الذهبي عند بيتهوفن .

ولقد سارت الموسيقى خلال ذلك التطور من الشكلية إلى العينية : فبينما كانت فى أوائل عهدها ، وفى معظم فترات القرن الثامن عشر ، فنا شكليا إلى حد بعيد ، وبينما كنا نعجز عن أن نستمد أية عاطفة واضحة المعالم من سيمفونيات هايدن وموتسارت — باستثناء العاطفة الدينية فى موسيقاهما الكنسية — رأيناها تتخذ عند بيتهوفن ، وخاصة منذ سيمفونيته الثالثة ، صورة عينية واضحة : فهى تعكس عواطف ومشاعر عديدة ، وتزداد تغلغلا فى عالم الروح الباطن . ولكن هذا الاتجاه نحو العينية لا يكفى فى رأى فاجنر ، فما زالت العواطف التى تعبر عنها الموسيقى عامة إلى حد بعيد ، بحيث نعجز عن أن نحددها ونحصرها . ومهما بلغت الموسيقى الخالصة من تقدم فى باب التعبير ، فلن تصل إلى أكثر مما وصلت إليه على يد بيتهوفن ، أى إلى التعبير عن

مشاعر عامة مبهمة لا تحرك نفوسنا فى اتجاه محدد بعينه ، بل تثير فينا أحاسيس غامضة وتترك لكل منا حق تفسيرها كما يشاء .

كذلك ظهر عجز مشابه فى الشعر . فالشعر الحديث قد اتخذ لنفسه طريق «الرواية» ، وابتعد عن العالم الباطن ليصف وقائع وحوادث خارجية عديدة ، وقل تعمقه فى النفس الإنسانية بقدر ما اهتم بوصف بيئتها الخارجية . والفرق هائل بين ما انتهت إليه هذه الصورة الأدبية فى العصر الحديث ، وبين ما كانت عليه عند اليونان ، حين كان الشعر يصاغ فى قالب « الدراما » التى تتعمق فى نفس فرد واحد ، لتصف مشاعره العامة التى يشترك فيها مع الإنسانية جمعاء أدق وصف وتحللها أصدق تحليل . فبُعد الشعر الحديث عن صورة الدراما هو علة قصوره وعجزه عن الوصول إلى أعماق النفس البشرية .

ولقد حاول العصر الحديث أن يسد هذا النقص ، فأتى بفن جديد يجمع بين الموسيقى والشعر معاً ، هو الأوبرا . ولكن هذا الجمع كان سطحياً إلى حد بعيد ، والتصقت الموسيقى بجانب الشعر دون أن يقوم بينهما أى امتزاج حقيقى : إذ أن دور الموسيقى يطغى على دور الشعر فيها حتى لا يعود هناك مجال للمقارنة بينهما ، وتصبح مهمة الشاعر هى تقديم أساس كلامى يبنى عليه الموسيقى

بناءه الذى يستأثر بكل اهتمامنا . ومن جهة أخرى ، قد يحدث أن يجبر الشاعر الموسيقى على أن يلحن أجزاء لا تصلح فى أصلها للتلحين ، ومن هنا رأينا الأوبرا حتى عهد موتسارت تتألف من فقرات غنائية بينها فواصل كلامية لا تلحن إلا تلحينا بسيطا ، ثم رأينا الموسيقيين التالين يحاولون ملء ذلك الفراغ بالحان لا يمكن أن تتناسب مع طبيعة الموضوع الشعرى . وهكذا انعدمت الرابطة بين الشعر والموسيقى فى الأوبرا ، وسار كل منهما فى اتجاه مستقل عن اتجاه الآخر ، وإن كان يجمع بينهما تلاصق سطحى لا يسمح لنا بأن نعد الأوبرا فناً جامعاً متكاملا .

فإن كانت الأوبرا الحديثة قد أخفقت فى تحقيق فن جامع بين الموسيقى والشعر ، فأجدر بنا أن نتطلع إلى عهد تحقق فيه ذلك المثل الأعلى فى الفن إلى حد يدعو إلى الإعجاب : ذلك هو عهد الدراما اليونانية . فالدراما لم تكن فى عهد اليونان عرضاً يرمى إلى اللهو والترويح عن النفس فحسب ، كما هو الحال فى الأوبرا الحديثة ، بل كانت فنا وثيق الصلة بحياة الشعب اليونانى ، عميق التأثير فيها ، إذ كانت مستمدة من أساطير ذلك الشعب ، اى معبرة عن عبقريته التلقيائية تعبيرا مباشرا ، وممثلة لروحه اصدق تمثيل . ومما زاد فى تأثيرها على الشعب اليونانى

أنها لم تكن تخاطب جانباً واحداً من جوانب النفس البشرية ، بل كانت فنا جامعا بالمعنى الصحيح ، فهى تطرب العقل والسمع والبصر والأفئدة معاً ، وفيها يتحد الشعر الأسطورى بالموسيقى والرقص والحركات المسرحية فى وحدة شاملة متماسكة . فتلك الدراما لا تدع حاسة جمالية فى الإنسان إلا أثارتها ، ومن هنا كانت هى المثل الذى يجب أن نقتدى به فى عصرنا الحديث إن شئنا بعث نهضتنا الفنية والإجتماعية على أساس سليم . وليس معنى ذلك أن نقلد الدراما اليونانية فى تفاصيلها ، إذ أن تلك الدراما قامت فى عصر يختلف عن عصرنا كل الاختلاف ، ونشأت فى ظل أحوال لم تتكرر بعد ذلك ، وإنما يكفينا أن نستمد منها فكرتها العامة ، ونقتدى بها فى إهابتها بالأساطير الشعبية وتأثيرها على كل جوانب النفس البشرية بفنها المتكامل .

ولقد اهتدى فاجنر إلى رائد له فى طريقه الفنى الجديد ، وإن لم يكن قد سار فى ذلك الطريق إلى نهايته : ذلك هو بيتهوفن . ففى الفترة الأخيرة من حياة بيتهوفن ؛ حين أدرك أنه قد بلغ من الموسيقى الخالصة غايته ، وعبر بها عن أقصى ما يمكنها التعبير عنه — أدرك فى لحظة عيانية رائعة أن للموسيقى الخالصة حدودا لا تستطيع تجاوزها ، وأنها مهما ارتقت وكملت فلن تعبر

إلا عن مشاعر غامضة لا يمكن تحديدها ، ولا تؤثر في النفس الإنسانية على نحو واضح ، بل تترك فيها أحاسيس مبهمة فحسب . ولذا سعى إلى تحديدها وصبغها صبغة عيانية بفن آخر ، هو الشعر . وهكذا مزج بيتهوفن فى الجزء الأخير من سيمفونيته الأخيرة بين الشعر والموسيقى ، وبين أنغام الآلات والصوت الإنسانى ، فى وحدة متناسقة أسمعت الإنسانية « أنشودة الفرح » فتغلغلت فى الأعماق ، ونفذت إلى أغوار من الروح لم تبلغها من قبل قصيدة شعر أو لحن موسيقى . هنا ظهر الفن المتكامل لأول مرة فى العصر الحديث ، وكشف بيتهوفن عالما جديدا : لم يستطع إرتياد كل نواحيه أو كشف كل غوامضه ، ولكنه نبه إليه وقدم إلينا صورة رائعة عنه ، تنير الطريق لمن يود استطلاع هذا العالم وفتح هذه الآفاق الجديدة للإنسانية .

والواقع أن نظرة ڤاجنر إلى بيتهوفن قد تأثرت بهذه الفكرة كل التأثر . فعبقرية بيتهوفن — فى رأيه — إنما تكمن فى تمهيده الطريق للدراما الموسيقية . وخير أعماله هى السيمفونيتان التاسعة والثالثة ، والافتتاحيات التى لا يراها مجرد مقدمات للدراما ، بل هى الدراما بأسرها فى شخصياتها وحوادثها ومشاعرها . فقبل بيتهوفن ، كان ما يعنى به الفنان هو الموسيقى من حيث

هى موسيقى ، أما هو فقد عبر بها عن أفكار خارجة عن نطاقها . ومنذ تلك اللحظة سار الفن الموسيقى فى طريق يؤدى مباشرة إلى الدراما الفاجنرية ، أى إلى السيمفونية الغنائية بالمعنى الصحيح. وقد نرى فى هذا التحليل لفن بيتهوفن بعض الصحة ، ولكنه يفتقر بلا جدال إلى الروح الموضوعية المتنزهة . ففى وسعنا أن نقول إن بيتهوفن لم يكن يهم ڤاجنر إلا من حيث هو سلف له فحسب . وليس من العدل أن نقول إن بيتهوفن كان يرمى من الجزء الغنائى من سيمفونيته التاسعة إلى نظرية فنية مشابهة لنظرية ڤاجنر فى الفن المتكامل ، أو إنه أدرك حدود الموسيقى الخالصة وحاول أن يكملها بالشعر ليكون تعبيره الفنى أكمل وأدق ، وإنما الواقع أنه حاول تلحين « أنشودة الفرح » لشيلر منذ عهد مبكر ، وأن تلك القطعة الشعرية كانت تستهويه فى فترات مختلفة من حياته ، فيلحنها فى كل مرة على نحو مخالف للمرات الأخرى ، حتى انتهى إلى خير تنفيذ لفكرته فى النهاية . وليس من العدل كذلك أن نقول إن التعبير الدرامى كان الغاية القصوى من تطوره الفنى ، إذ كانت للموسيقى الخالصة مكانة كبرى فى نفسه ، وكان تقديره لرباعياته وسوناتاته — وهى الصورة الموسيقية التى يراها ڤاجنر مضادة تماماً لصورة الدراما الموسيقية

عنده — لا يقل عن تقديره لسيمفونياته وافتتاحياته .

ولنتأمل دور الموسيقى فى الدراما الشعرية الغنائية كما يتصورها ڤاجنر ، فنجده يتجاوز بكثير دورها فى الألحان المجردة . فليس للموسيقى أن تكتفى « بالإيعاز » و « التلميح » المبهم كما كانت تفعل فى السيمفونيات ، وإنما عليها أن تقترب من العينية بقدر طاقتها ، حتى تستطيع عبور الهوة التى تفصلها عن الشعر . فعلى الموسيقار أن يتوغل فى عالم العاطفة والشعور ، ويجعل لأنغامه « محتوى » على الدوام ، ولا يدعها تدور فى نطاق الصورية الخالصة ، إذ أن الموسيقى المجردة وحدها لا تكفى — فى رأى ڤاجنر — لإعطاء صورة جمالية كاملة . ولا بد أن يكون للأوركسترا دوره الخاص فى هذه النظرة الجديدة إلى الموسيقى: فبينما كان فى الأوبرا التقليدية يعين اللحن الصوتى بعزف إيقاع مساعد له ، أو يعزف بدون الأصوات البشرية موسيقى خالصة لا تمت إلى المشاعر الدرامية بصلة ، أصبح على الفرقة الموسيقية أن تعبر عن الأحاسيس الخفية لشخصيات الدراما ، وأن ترسم لنا من بعيد التيارات الخفية لمشاعرها . وفى وسع الفرقة الموسيقية أن تؤدى هذا الغرض بفضل الطبيعة الغامضة للتعبير الموسيقى ، الذى يرسم مشاعر عامة لا يمكن

إعطاؤها صورة متحددة إلا على يد الشعر المصاحب لها ؛ ولذا كان على الفرقة الموسيقية أن تختفى عن الأنظار ، حتى لا يبدو منها إلا تأثيرها فى النفوس فحسب ، وحتى تمثل التيارات المختلفة التى تنتاب روح أبطال الدراما خير تمثيل ، فى اختفائها وإبهامها وغموضها .

وهنا نرى لزاما علينا أن نجرى مقارنة بين فكرة فاجنر عن الموسيقى كما عرضناها ، وبين الدور الذى أولاه لها شوپنهور فى فلسفته . فعلى الرغم من اقتداء فاجنر بشوپنهور وتأثره الواضح بآرائه الفلسفة ، وعلى الرغم من إعجابه التام بفكرته عن الموسيقى من حيث هى معبرة عن الماهية العميقة للعالم ، نجد بينهما اختلافاً دقيقا فى الرأى حول مقدرة الموسيقى والمدى الذى يمكنها الوصول إليه . فقد رأينا فاجنر لا يرى الموسيقى الخالصة قادرة على بلوغ المستوى التعبيرى الكامل الذى ينشده ، وإنما يؤكد ضرورة إكمالها بفن آخر هو الشعر الذى يكسب تعبيراتها دقة وتحددا . أما شوپنهور فجعل للموسيقى الخالصة مكانة تسمو على الموسيقى الغنائية إلى أبعد حد ، وأكد أن تلك الموسيقى المجردة على الرغم من شمول تعبيرها وعموميته ، متحددة متميزة إلى أدق حدود التحدد والتميز ، وجعل لهاتين الصفتين فى الموسيقى طبيعة

خاصة تقربها من طبيعة الأشكال الرياضية . فى كتابه الأكبر « العالم إرادة وتمثلا » يصفها بقوله : « إن الموسيقى من حيث هى تعبير عن العالم ، هى لغة عامة إلى أبعد حد . . . ولكن عموميتها ليست خاوية ناشئة عن التجريد ، وإنما هى من نوع يختلف عن ذلك تماما ، فهى متحددة متميزة كل التميز . وهى فى ذلك الجمع بين العمومية والتميز تشبه الأشكال الهندسية والأعداد ، التى هى أشكال عامة لكل الموضوعات الممكنة للتجربة . . ، ولكنها مع ذلك ليست مجردة ، وإنما عينية ومتحددة كل التحدد . فكل المشاعر والنوازع والعواطف التى تنتاب الإرادة ، وكل ما يجرى فى باطن الإنسان مما يطلق عليه العقل سلبياً اسم « الشعور Gefühl » — كل هذا يجد خير تعبير عنه فى الألحان التى لا تتناهى إمكانياتها ؛ ولكن لذلك التعبير تعميم الصورة الخالصة التى خلت من كل مادة ، فهو يعبر عن الشىء فى ذاته : لا عن الظواهر وحدها . . ومن تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شىء ، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً مناسباً عن أى منظر أو فعل أو حادث أو بيئة ، فإن كلا من هؤلاء يتضح لنا معناه الباطن ، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح له ؛ كذلك يبدو لمن استجاب

لتأثير سيمفونية أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها ، مع أنه لو فكر فى الأمر تفكيراً منطقياً لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الأنغام و بين الأشياء التى تحيط به . ذلك بأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للظواهر ، أو على الأصح لموضوعية الإرادة ، بل هى صورة مباشرة للإرادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما يوجد فى هذا العالم الطبيعى ، وتوضح الشيء فى ذاته ، الذى يكمن وراء كل ظاهرة . وعلى ذلك ، فكما يمكن تسمية العالم إرادة متجسدة ، يمكننا أن نسميه موسيقى متجسدة » .

و بينما كان فى وسع الموسيقى الخالصة ، على الرغم من شمول تعبيرها وعموميته ، أن تنفذ إلى قلب العالم وقرار الإرادة فى رأى شوبنهور ، كان فاجنر أكثر واقعية فى تفكيره : فهو لا يحسن الظن إلى هذا الحد بقدرة الخيال الإنسانى ، ولا يعتقد ان فى وسع ذلك الخيال الوصول إلى ماهية الأشياء إن أثارته الموسيقى الخالصة وحدها ، إذ أن ذلك الخيال فى حاجة إلى مزيد من العينية والتحدد ليزداد تأثره قوة وعمقا . فنحن ، بوصفنا موجودات متناهية فانية ، لا نحس بمشاعر أو نوازع إرادية إلا إذا تمثلت لنا معها صور محددة — ولا يمكن أن تثار فينا

أحاسيس منطلقة مجردة عن الصور . كذلك لابد للموسيقى ، من حيث هى فن إنسانى متناه بدورها ، من أن ترتبط بصور معينة تحددها فى أذهاننا . وعلى ذلك فالموسيقى الخالصة تظل على الدوام هائمة فى بيداء الإبداع المطلق الخالص والخلق المعتم الغامض الذى يخيم عليه الضباب والظلام . أما التأثير الفنى الكامل فلا يصدر عن الموسيقى المطلقة ، بل عن الدراما الكاملة ، التى ترتبط موسيقاها بالشعر كما يرتبط الجانب العقلى التصورى فى الإنسان بالجانب الإرادى فيه ، ويكونان معاً مركبا عضويا واحداً .

ولننتقل إلى بيان مهمة الشعر فى الدراما الموسيقية . وهنا لابد أن نلاحظ أن الشعر الدرامى يجب أن يكون أسطوريا على الدوام : إذ أن الإنسانية لم تعبر عن مشاعرها الغريزية تعبيراً صادقاً إلا بالأسطورة . ولا نعنى من ذلك أن يعود إنسان العصر الحديث إلى الحالة البدائية التى كان يخلط فيها بين الأسطورة وبين الواقع ، وإنما كل ما نعنيه هو أن نلجأ إلى الأسطورة لأنها التعبير الصحيح عن المشاعر الإنسانية الصادقة ، ونقتبس منها الشكل فحسب ، أما المحتوى فمن الممكن تغيره من عصر إلى عصر ، وفى وسعنا أن نملأ الإطار الأسطورى الرمزى بمادة تستمد من عصرنا الحالى ، ونعالج بها مشاكل تعترضنا

فى أيامنا هذه . وهذا بالضبط ما فعله ڤاجنر بوجه خاص فى دراما « النيبلونجن » ، التى اتخذت شكلا أسطوريا وعالجت مشكلات لا تمت إلى عالم الأساطير بأية صلة ، تنتمى إلى صميم حياتنا الواقعية الحالية .

ومن شأن هذا الطابع الأسطورى للدراما الموسيقية أن يتخذ قالبا فلسفياً بالضرورة : إذ أن الأسطورة لا ترمى إلى التعبير عن تجربة فرد بعينه ، بل تجعل أفرادها مجرد رموز لحقائق عامة شاملة تسرى على الجنس البشرى بأكمله ، ولا تتحدث إلا عن « الإنسان » بوجه عام . وذلك التعميم والشمول هما أخص صفات التفكير الفلسفى ، ومن هنا كانت تلك الدراما فلسفية — ولكنها ليست فلسفية بالمعنى المجرد ، الذى اعتدناه لدى الفلاسفة الموغلين فى المنطق الخالص ، والذين لا تدور أفكارهم إلا حول تصورات عقلية تتعامل مع نفسها — بل هى ذات طابع « فلسفى عينى » إن جاز هذا التعبير . فالفلسفة التى ينطوى عليها شعر الدراما تتغلغل فى صميم المشاعر الإنسانية ، وتتعمق فى باطن النفس البشرية دون أن تحاول العلو عليها أو تجريدها وإحالتها إلى تصورات خالصة غاضت منها دماء الحياة . والأفكار العامة فى ذلك الشعر إنسانية خالصة ،

كمشكلة الحب ، والموت ، والخلاص . وهكذا لم يكن ڤاجنر يسعى من أساطيره إلا إلى البحث عن القانون الخالد الذى يكمن من وراء كل عاطفة إنسانية جزئية .

وإذا كنا قد عرضنا دور الموسيقى ودور الشعر فى الدراما الموسيقية على حدة ، فعلينا الآن أن نوضح مدى العلاقة بينهما فى هذه الدراما ، وننظر إليهما من خلال الوحدة الشاملة التى تجمع بينهما . فكل من الموسيقى والشعر يكمل الآخر : إذ أن لكل منهما ميدانا خاصا لا يكفى وحده لإحداث الأثر الدرامى الكامل فى النفس الإنسانية ، وإنما لابد من الجمع بين الميدانين . فالشعر فى تعبيره عن العواطف والمشاعر الباطنة فى الإنسان ، لا يعبر تعبيرا مباشرا : إذ أن وسيلته فى نقل المشاعر ، وهى الكلمات ، تثير معانى عقلية بالضرورة ، بحيث أن استجابتنا العاطفية لكلمات الشعر لا يمكن أن تكون صادرة عن الشعور العاطفى (sentiment) وحده ، بل لابد أن يصاحبها قدر من الاستجابة العقلية . وإنما الموسيقى ، فليست فى حاجة إلى واسطة لتؤدى أثرها فى النفس ، وإنما تتغلغل فيها بطريقة مباشرة لا نعلم بالضبط كيف تتم ، وإنما نستطيع أن نؤكد على الدوام أنها تنفذ إلى العاطفه والشعور مباشرة دون أدنى إهابة بالعقل . ومن جهة أخرى فالمجال العاطفى الذى تقتصر عليه الموسيقى يظل مبهما غامضا مهما

بلغت قوة الإيحاء والتصوير فى الأنغام ، أما الشعر فبفضل كلماته التى تتخذ كل منها معنى معينا ، يستطيع تحديد المعنى العام الذى يرمى إليه بسهولة ، ووصف نوع العاطفة التى ستثار . وهكذا تكمل الموسيقى الشعر إذ تضفى عليه مزيدا من العاطفية وتنفذ به مباشرة إلى النفس الإنسانية ، ويكمل الشعر الموسيقى إذ يحدد المشاعر العامة التى تعبر عنها ، ويجعل لها فى ذهن الإنسان صورة عينية واضحة .

ولقد كان بين الموسيقى والشعر تأثير متبادل فى تجربة فاجنر الدرامية الخاصة ، إذ كان تعمقه فى باب التعبير الموسيقى باعثا له على إجادة التعبير الشعرى والتفرغ له . ذلك لأن المرء — كما لاحظ فاجنر — إذا كان بصدد تعلم لغة غريبة ، كان « الشكل » هو المشكلة الكبرى التى تواجهه ، فلا يعنى عندئذ بمحتوى أفكاره بقدر ما يعني بطريقة التعبير عنها . وهكذا لا يكون فى وسعه التعبير عن كل عواطفه وإحساساته ، بل يظل مقيدا بعجزه « الشكلى » . إما بالنسبة إلى لغة المرء الأصلية ، فلا يعنيه الشكل على الإطلاق ، بل إن كل فكرة تأتيه تجد عنها تعبيرا مباشر دون أى عناء ، ويصبح اختيار المحتوى الفكرى هو الأمر الذى يعنيه . ولقد بلغ فاجنر فى تفهم دقائق لغة الموسيقى أقصى ما يمكن أن يبلغه فنان ، ولم تكن مشكلة التعبير تعنيه على

الاطلاق ، بل كان كل همه موجها إلى الأفكار والإحساسات التي يعبر عنها ، بعد أن أصبحت الموسيقى لغته الأصلية ، وقضت خبرته الواسعة على مشكلة « الشكل » قضاء تاما . ومن هنا نرى إلى أي حد أثرت الموسيقى على اتجاهه الشعرى فى الدراما : فقد تفرغ ڤاجنر للمحتوى الشعرى الذى تمتلىء به الدراما ، ولم يقف عاجزا إزاء تحدد مقدرته الموسيقية أو ضيق مجالها .

وفى مقابل ذلك نرى للشعر فى الدراما آثارا واضحة على موسيقاها : ففى حداثة عهد ڤاجنر بالموسيقى لم يكن يبغض « اللحن melodie » ، ولكن عندما نضجت موهبته الشعرية ، تخلى — منذ تأليف « الهولندى » — عن التعصب للحن ، وأصبح يرى أن اللحن لا يجب أن يطلب لذاته ، وإنما من أجل ما يثيره من مشاعر فحسب . فإن اقتضى الموضوع الشعرى لحنا فليأت به ، أما إذا كانت وحدة الموضوع لا تستدعى لحنا قصيرا منفصلا ، فلا بد من التخلى عن اللحن فى سبيل الوحدة ، وعندئذ يجد فى الأنغام العديدة المتناسقة ما يغنى عن السطح الظاهرى الذى يعبر عنه اللحن ، وما يبعث فى الدراما عمقا ويكفل الوحدة التامة بين أجزائها .

ولقد ابتدع ڤاجنر وسيلة جديدة للربط بين مختلف الأجزاء المتشابهة فى الدراما . إذ كان لزاما على الموسيقى أن تبرز كل

شخصية من الشخصيات على نحو مستقل وتجعل لها طبيعتها الخاصة المنفصلة عماعداها . وبينما كانت الأوبرا القديمة مفككة مهلهلة بقطعها المنفصلة التى لا ترتبط بالمجموع إلا ربطا متكلفا ، نرى ڤاجنر يهدف قبل كل شىء إلى رسم خطوط الشخصيات والحوادث متسقة لا يعوق وحدتها شىء . وهكذا ابتدع ڤاجنر طريقة التعبير باللحن المميز Leitmotiv : فكما أن لكل شخصية ولكل عاطفة طابعا خاصا يسعى الشعر إلى إبرازه ، فكذلك ترمى الموسيقى عنده إلى إيضاح تلك الصفة الأساسية فى كل موقف ، بحيث يمكن بناء هيكل عام للدراما من بضعة « الألحان المميزة » الرئيسية التى تسودها ، والتى تكفى لإعطاء مجمل معبر عن العمل الفنى بأسره . وما دام هدف ڤاجنر هو التعبير عن الشخصية أو العاطفة التى تصورها الدراما تعبيرا صحيحا ، فقد عمل على أن يكرر تلك الالحان الرئيسية كلما عرض ذلك الشخص أو أثيرت تلك العاطفة ، وبهذا كفل للدراما وحدتها وتماسكها ، ومزج بين الشعر والموسيقى مزجا عبقريا يهدف فى النهاية إلى تحقيق فكرته الكبرى ، وهى التأثير على أكبر قدر ممكن من الملكات النفسية ، والإهابة بعقل الإنسان وقلبه وخياله عن طريق الفن الدرامى المتكامل .

خاتمة

من أخص صفات العباقرة تضارب الأحكام عليهم في عصورهم : فترى العبقرى يلقى من البعض أعظم تقدير ، ومن البعض الآخر أعنف نقد ، وتظل الحرب سجالا بين مؤيديه ومعارضيه خلال حياته ، ويظل صدى ذلك الخلاف فترة ما بعد وفاته ، ثم تخفت أصوات الأعداء رويدا رويدا ، حتى يأتى يوم يعترف الجميع بمكانته ، ويشهد الزمان — وهو أصدق الشهود — بعبقريته . وفى وسعنا أن نقول إن الشخصيات التى تلقى خلال حياتها كل ماتحلم به من تقدير ، لاتترك فى التاريخ — إلا فى أحوال نادرة — نفس الأثر الذى تتركه تلك التى يشتد حولها الخلاف فى بادىء الأمر : إذ أن الإنسانية إذا أسرعت بالترحيب ، كا ذلك دليلا على سهولة هضمها لما ترحب به ، وعلى حسن استعدادها لتلقيه ، أما إذا قاومت ولم تعترف بالفضل الكامل إلا بعد عهد بعيد ، فى ذلك برهان على أن الكشف كان جديدا بحق ، وعلى أن فى الأمر ثورة وانقلابا لا تتهيأ لها الأذهان إلا بعد مضى وقت كاف للاستعداد والتمهيد والتمثل التام فى النهاية .

ولقد كان فاجنر عبقريا صادقا بهذا المعنى . فليس لنا أن نغتر بهذا الترحيب والتقدير الهائل الذى لقيه فى نهاية حياته ، إذ أنه لم يصل إليه إلا بعد أن قاوم وناضل ، ونازل خصوما أقوياء عنيدين ، بل إن الحملة عليه لم تفتر لحظة واحدة حتى بعد أن حقق أمنيته الكبرى فى بايرويت ، فظلت شخصيته الغامضة تصادف من النقاد من ينزل بها إلى الحضيض ، ومن المعجبين من يرتفع بها إلى مرتبة التقديس ، ودام هذا الخلاف وقتا غير قصير ، ولا زلنا نشهد له إلى اليوم آثارا ، وإن كانت آثارا واهية خائرة لا تقوى على الصمود أمام تيار الإعجاب الجارف .

وقد أثارت آراء فاجنر النظرية نقدا عنيفا : فهو فى دراماته يدعو إلى زهد واستسلام لا يعبران إلا عن نفس مغالطة تخدع نفسها وتخدع الناس . وكيف يدعو إلى الزهد رجل لم يعرف الزهد فى حياته قط ، وكيف يدعو إلى الموت فى سبيل الحب رجل حفلت حياته بمغامرات لم تكن كلها « شريفة » أو « بريئة » ؟ فإن كان فاجنر يعد ذلك الزهد فضيلة ، فلا شك أن حياته كانت تفتقر تماما إلى تلك الفضيلة . أما إذا كان يراه فكرة خليقة بان تتبع ، فليعلم أن عهود الاستسلام قد انقضت إلى غير رجعة ، وأنه هو ذاته يتناقض مع نفسه تناقضا صريحا

حين يدعو إلى الرجوع إلى عهد الأساطير الحية الصادقة : إذ أن الأسطورة تعبر عن الغرائز الصريحة والمشاعر الحقيقية للإنسانية ولا تعرف للزهد أو العزوف معنى . ولسنا نملك لهذا النقد دفعا ، إذ أن ڤاجنر كان بالفعل ذا حساسية دينية لا يمكن إنكارها ، ولا تؤثر فيها فترة الإلحاد القصيرة التي مر بها . ولكن المشكلة الحقيقية في نظرنا ليست في محتوى أفكاره ، بل في طريقة التعبير عنها . فليس من المفروض في الفنان أن يجيد الدفاع عن نفسه نظريا ، وأن يشرح آراءه شرحا فلسفيا مقنعا ، وليس من المفروض أن تروقنا تلك الآراء إن وجدت ، وإنما يكون الفنان قد أدى رسالته إذا عرف كيف يخرج أفكاره إلى حيز الوجود ، ويعبر عنها على نحو ينفذ به مباشرة إلى أعماق نفوسنا . ومن الظلم حقا أن يحكم الناس على ڤاجنر الفنان من خلال ڤاجنر المفكر ، إذ أن الثاني لم يكن إلا ظلا معتما للأول. وكما يحدث في كل تجربة فنية أصيلة ، كان العيان يسبق التحليل ، والثورة الفنية التلقائية تسبق الانعكاس الفكري المتأخر — فليكن حكمنا الصحيح عليه مستمدا من نظرتنا إلى فنه وحده .

ويبدو لي أن ذلك الجانب النظري في تفكير ڤاجنر قد أساء إليه بقدر ما أعانه على شرح وجهة نظره للعالم . فقد رأينا ڤاجنر

يتحدث بلسان الفلاسفة والمصلحين الأجتماعين ، ويتكلم عن الثورة والنهضة والبعث ، وعن محنة الإنسان الحديث ، ووسائل تقويم المجتمع وإصلاحه . ثم رأيناه يؤكد أن فى فنه وسيلة ذلك الإصلاح . وهنا كان الخطأ : فقد يجوز القول إن الإصلاح إذا تناول كل مرافق المجتمع ، كان فى وسع الفن أن يساهم بدوره فى هذه الحركة الشاملة ويكون له منها نصيب . أما إذا عد الفن وحده وسيلة لإصلاح شامل ، وإذا كان المجتمع يسير فى طريق والفن يسير فى طريق آخر محاولا اجتذاب المجتمع إليه — كما هو الحال فى نزعة فاجنر الزاهدة الأخيرة ، التى تناقضت تماما مع اتجاه المجتمع إلى الواقعية فى عصرنا الأخير — فعندئذ تغدو محاولة الفن الخروج عن نطاقه عقيمة فى أساسها ، ويصبح علينا أن نكتفى بتأمله فى ذاته فحسب ، ونحكم عليه تبعا لقيمته الكامنة من حيث هو عمل فنى ، لا من حيث هو محاولة لبناء الوعى الاجتماعى على أساس جديد . وذلك هو مصير إنتاج فاجنر الفنى فى النهاية .

* * *

وقد تعرضت موسيقى فاجنر لنقد أشد وأعنف . ولقد شاء سوء حظه أن يصف اتجاهه الفنى فى كتاب عنوانه « العمل الفنى

والمستقبل » ، فسميت موسيقاه باسم « موسيقى المستقبل Zukunftmusik ووجهت إلى هذا لاسم سخرية مريرة ، حتى ظهرت فى الصحف صورة امرأة تبكى وبجانبها أخرى تواسيها وتسالها : هل أصاب طفلك مكروه حتى تبكى أمام مهده ؟ فتجيب الأولى باكية : أجل . . . لقد استمعت بالأمس إلى السيد فاجنر . . . أليس من المؤلم أن يستمع المرء إلى الموسيقى التى يدخرها المستقبل لآذان هذا الصغير المسكين ؟ ! . .

ولقد انصب النقد الأكبر على افتقار موسيقى فاجنر إلى اللحن melodie ، واللحن هو السطح البارز من مجموعة الأنغام المتوافقة التى تكون القطعة الموسيقية بأكملها . ولكن الواقع أن فى موسيقى فاجنر ألحانا عديدة واضحة : وذلك ظاهر فى افتتاحية « تانهويزر » وفى أجزاء عديدة من « الهولندى الطائر » « ولوهنجرين » و« أساطين الطرب » . ولعل مرجع تلك الفكره الباطلة هو أن اللحن عند ڤاجنر غارق فى نسيج كثيف من الأنغام المصاحبة الغنية المتوافقة ، حتى ليحدث فى كثير من الأحيان أن يمر اللحن على الأذن غير الخبيرة دون أن تدركه . ولا يفوتنا أن الهدف الأول عند ڤاجنر كان التأثير الدرامى الكامل ، وبعد هذا كان يضحى كثيرا باللحن من

أجل ضمان وحدة الدراما وتماسك أجزائها ، وحتى يتجنب ذلك التفكك الذى اتصفت به الأوبرا الإيطالية ، حين اتخذت اللحن غاية ففقدت الأوبرا وحدتها وشاع فيها التحلل والاضطراب . وبالمثل قيل إن ڤاجنر قد ضحى بالغناء فى دراماته ، وجعله مجرد وسيلة ، أو آلات ضمن آلات الفرقة الموسيقية ، بحيث لم يعد فى وسع الصوت الإنسانى أن يقف قبالة الفرقة بأسرها كما كان فى سابق عهده . ولكن هذا القول لا يصح إلا على «تريستان» وحدها ، أما بقية إنتاجه الفنى ، ففيه قطع غنائية رائعة تبعث على الطرب بحق .

ومن التهم الشائعة وصف موسيقى ڤاجنر بالضجيج ، والسخرية منه لإفراطه فى استعمال الآلات الصاخبة ، كالبوق والطبول . فكانت الصحف المعادية له تحفل برسوم تصور الآلات النحاسية والطبول المحببة إلى نفسه حزينة على وفاته ، إذ لن تعود بعد اليوم مصدر إلهام شاعر وموسيقى كبير ! وأخذ الساخرون يتصورون المصير الأليم الذى ينتظر صناع الطبول بعد موته ، إذ لن تجدى الطبول عندئذ شيئا سوى أن تقرع من أجل الإعلان عن دراماته فحسب ! والواقع أن ڤاجنر قد أدخل على الأوركسترا بالفعل آلات جديدة ، ولكنه لم يكن يستخدمها

بغير تمييز ، بل كان يلجأ إليها عند الضرورة فحسب . ولا يفوتنا أن تلك الضجة المزعومة تقابلها مواضع كثيرة هادئة ناعمة ، كمقدمة لو هنجرين التى كان اعتماده الدائم فيها على مجموعة الكمان وبقية الآلات القوسية الهادئة ، وكمقدمة تريستان وبارسيفال وفى وسعنا أن نقول أن الهدوء هو العنصر السائد فى موسيقى ڤاجنر ، وأنه كان يستعين بموارد الأوركسترا كلها إذا رأى ذلك ضروريا فحسب، وعندئذ لا يدوم الجـــزء العنيف الصاخب إلا لحظات قليلة ، يعود بعدها الهدوء سائدا مرة أخرى .

وأخيرا ، فقد رمى ڤاجنر بانه لم يكن موسيقيا على الإطلاق ، وبانه يجهل كل قواعد الموسيقى ولا يأبه بها ، وقد شبهه كاتب معاصر بنابوليون ، ولـكن التشبيه كان فى هذه المرة للسخرية منه : فـكما أن الأخير قد سعى إلى تشييد إمبراطورية كبرى مستخدما فرنسا وسيلة لبلوغ هدفه فحسب ، كذلك أراد ڤاجنر أن يخلق عملا فنيا جامعا Gasamtkunstwerk يضم كل الفنون ، ولا تـكون الموسيقى فيه سوى وسيلة من بين وسائل عديدة أخرى . وهكذا ضحى ڤاجنر ، من أجل تحقيق مطامعه ، بمصالح الموسيقى مثلما ضحى نابوليون بحياة الفرنسيين لنفس السبب ! وتعليل تلك الظاهرة عند الرجلين بسيط : هو أن ڤاجنر لم يكن

موسيقيا صميما كما أن نابوليون لم يكن فرنسا صميما ! وهكذا يحكم ذلك الكاتب على ڤاجنر بانه كان يفتقر إلى صفات الموسيقيين الحقيقية ، ولذا لا يعجب به إلا أناس لهم شغف غامض بالفن عامة ، أما الموسيقيون الحقيقيون فلا يقدرونه أدنى تقدير . ولو كان ڤاجنر قد ركز جهوده فى التعبير عن أفكاره فى الشعر لما قلت شهرته فى الشعر عن شهرته فى الموسيقى . ولكن لم اختار ڤاجنر الموسيقى ذاتها أداة للتعبير ؟ الرد الوحيد — فى رأى هذا الناقد — هو أن الموسيقى كانت الفن السائد فى القرن التاسع عشر . ولكل عصر فن معين يعبر أكثر من غيره عن القيم السائد فيه . وهكذا كانت العمارة فى العصر الوسيط ، والرسم فى عصر النهضة ، والأدب فى القرن الثامن عشر ، ثم الموسيقى فى القرن التاسع عشر . ولهذا السبب وحده كان ڤاجنر موسيقيا !

والواقع أننا نعترف بصعوبة إدراج ڤاجنر ضمن طائفة معينة من طوائف الفن العديدة . فقد كان له من الموسيقى والشعر والتمثيل والإخراج المسرحى نصيب . ولكن عبقريته فى ميدان الموسيقى فاقت عبقويته فى كل الميادين ، وليس مما يعاب على ڤاجنر أنه كان متشعب الملكات ما دام قد بلغ فى كل فن مرتبة

رفيعة . أما أن يقال إنه لم يكن موسيقياً لأنه لم يسر على قواعد تأليفية معينة ، فهذا مالا يتعين علينا أن نقله بحال . وقد نفهم أن يصدر مثل هذا النقد عن شخص مثل نيتشه ، أما فى عصرنا الحالى فلم يعد لمثل هذا القول أى مجال . فلم يكن ڤاجنر معاديا للقواعد الموسيقية الموروثة على طول الخط ، بل إن موسيقاه سارت دائماً فى إطار من القواعد القديمة السليمة ، وكان تجديده فى صلة الموسيقى بالغناء وصلتها بالشعر أعظم بكثير من تجديده فى قواعد الموسيقى ذاتها . وفى وسعنا أن نؤكد أن التراث الموسيقى الذين انحدر إلينا من بيتهوفن قد ظل سليما فى جملته عند ڤاجنر ، وأن خروجه عن قواعد « الهارمونى » وقوانين « الشكل » لم يكن على صورة ثورة أو انقلاب عنيف كما كان عند « ديبوسى » مثلا . ولا شك أن عصرنا الحالى الذى شهد أشد الانقلابات فى الفن الموسيقى ، وآذاننا التى أسمعها المتطرفون أنغاما لم تكن تخطر لڤاجنر على بال — تستطيع أن تتذوق فن ڤاجنر وتستوعبه كاملا فى حدود القواعد الجمالية المقبولة للأسماع ، دون أن تجد فى ذلك أى عناء .

أما فكرة الفن المتكامل ، فهى لا تنقص من قدر مبدعها شيئا ، طالما أننا نسلم بأن أفق العبقرية يتسع لكل شىء ، وبأنه ليس

من المحال أن تجمع روح واحدة بين ألوان عديدة من الفن .
وإنما يبدو لى هنا سؤال يتوقف تقديرنا لتلك الفكرة على
إجابتنا عنه ، وهو : هل يزداد الفن تأثيراً فى نفوسنا إذا
ازداد تحددا وعينية ، أم أن قيمته الكبرى فيما يلابسه من غموض ؟
لقد رأينا ڤاجنر يلح على الجمع بين الشعر والموسيقى لأن كلمات
الشعر تضفى على عواطف الموسيقى العامة دقة وتحددا — ولكن
أهذا التحدد هو كل نرمى إليه ؟ يبدو أن الجواب بالنفى ،
فأقرب الفنون إلى العينية أقلها تأثيرا فى النفس ، وما احتلت
الموسيقى مكانتها الكبرى بين الفنون إلا لعنصر الغموض والإبهام
الذى يكون ماهيتها ، ولو زال هذا العنصر لفقدت الموسيقى
هيبتها وجلالها . وليس أدل على ذلك من أن الموسيقى تفقد
قيمتها الرفيعة كلما اتخذت لها موضوعا عينيا تصفه بوضوح :
فالموسيقى ذات الموضوع الواضح ، كتلك التى تصف عاصفة
أو بحرا بشكل عينى لا يقبل الشك ، فى مرتبة أدنى بكثير من
الموسيقى الخالصة المجردة ، التى لا تبعث أمام عينيك صورا
واضحة تفسد عليك لذة التذوق الجمالى الخالص .

فإذا تمت الإجابة على هذا السؤال ، فإن هناك سؤالا آخر
يتفرع منه ، وهو : هل تزيد قيمة العمل الفنى كلما تناول جوانب

مختلفة ومتعددة من النفس ؟ وهل بلغ ڤاجنر حقا هدفه حين كان يؤثر على أسماع النظارة وعقولهم وأبصارهم وقلوبهم مرة واحدة ؟ الذى يبدو لى هو أن تلك الكثرة العددية فى النواحى التى يؤثر بها الفن فى الروح ، قد تضعف هذا التأثير بدلا من أن تقويه . فليس من شأن تذوقى العقلى للشعر فى الدراما إلا أن يضعف من تذوقى للموسيقى الخالصة ، ومهما كان الارتباط قويا بين موضوع الشعر وتعبير الموسيقى ، فسأظل عاجزا عن التعمق فى التيارات الخفية التى تعبر عنها الأنغام ، وينصرف انتباهى إلى السطح الأقل أهمية ، الذى يعبر عنه الشعر . وإذا كان لنا أن نتحدث عن التكامل فى النفس ، فلنعلم أن النفس وحدة لا تتجزأ ، وأن تعرضها لمؤثرات عديدة فى وقت واحد يضعف كل هذه المؤثرات ، بينما يستطيع العمل الفنى الذى يتناول جانبا واحدا من النفس أن يجتذب إليه كل الجوانب الأخرى فى استغراق عميق .

ومن الخطأ الأكبر أن نظن — كما فعل ڤاجنر — أن لون العمل الفنى وتأثيره يتحدد تبعاً لنوع العضو الذى ينقله إلينا . فالموسيقى تأتى حقاً عن طريق الأذن ، ولكنها تؤثر فى النفس كلها من حيث هى وحدة لا تتجزأ ، وكذلك المنظر الفنى الذى يرسمه المسرح : تنقله العين، ولكن تأثيره ينتشر فى كل جوانب

النفس . وإذن فلن تزداد قيمة العمل الفنى إذا ازداد عدد الوسائل المادية والأعضاء الحسية التى ينتقل بها إلى نفسنا ، وإنما الأجدر بنا أن نركز جهدنا على وسيلة واحدة من هذه الوسائل ، وهى وحدها كفيلة بأن تحدث فى النفس بأسرها التأثير الذى نرمى إليه ، إذا بلغت من العمق الحد المرغوب .

ولكن أى الفنون نختار ؟ إن الموسيقى أقواها ولا ريب . وليس لهذا الحكم أساس منطقى يستند عليه ، وإنما يقوم على أساس وجدانى بحت . ولقد أدرك ڤاجنر ذلك ، بدليل أنه أولى الموسيقى من الاهتمام مالم يوله غيرها من الفنون ، وأنه عد نفسه واحدا من أولئك العمالقة الذين يسير بينهم مجرى التاريخ الموسيقى ، ولم يحاول أن يجعل لنفسه مكانا فى تاريخ الشعر أو الأدب . وإذا كان فنه المتكامل يقوم على أساس منطقى لا نراه سليما ، ففى موسيقاه الخالصة وحدها ما يبرر مكانته الرفيعة بين عباقرة الفن ، وفى محاولاته الأدبية والشعرية والفلسفية تعبير عن روح مرهفة لا تترك ميدانا إلا طرقته ، وهى على أية حال محاولات لو تأملناها فى ذاتها لأمكننا أن نأخذ عليها المآخذ ، ولكنا لو نظرنا إليها فى ضوء الفن الساطع الذى كان يطغى على عبقريته ، لوجدناها كلها وسائل فى يده يحاول أن ينفذ بها إلى أعماق فى النفس البشرية لم يقترب منها قبله إلا القليلون .

المكتبة الثقافية
تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها :

١	— الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين	للاستاذ عباس محمود العقاد
٢	— الاشتراكية والشيوعية ...	للأستاذ على أدهم
٣	— الظاهر بيبرس فى القصص الشعبي	للدكتور عبد الحميد يونس
٤	— قصة التطور	للدكتور أنور عبد العليم
٥	— طب وسحر	للدكتور بول غليونجي
٦	— فجر القصة	للاستاذ يحيي حقي
٧	— الشرق الفنان	للدكتور زكى نجيب محمود
٨	— رمضان	للأستاذ حسن عبد الوهاب
٩	— أعلام الصحابة	للأستاذ محمد خالد
١٠	— الشرق والإسلام	للاستاذ عبد الرحمن صدقى
١١	— المريخ	الدكتور جمال الدين الفندى والدكتور محمود خيري

٧٥ — البحر الأحمر والاستعمار .. للدكتور جلال يحيى
٧٦ — دورات الحياة ... ... للدكتور عبد المحسن صالح
٧٧ — الإسلام والمسلمون في القارة الأمريكية } للدكتور محمد يوسف الشواربي
٧٨ — الصحافة والمجتمع ... ... للدكتور عبد اللطيف حمزة
٧٩ — الوراثة ... ... للدكتور عبد الحافظ حلمي
٨٠ — الفن الاسلامى فى العصر الأيوبى للدكتور محمد عبد العزيز
٨١ — ساعات حرجة فى حياة الرسول للأستاذ عبد الوهاب حمودة
٨٢ — صور من الحياة ... ... للدكتور مصطفى عبد العزيز
٨٣ — حياد فلسفى ... ... للدكتور يحيي هويدى
٨٤ — سلوك الحيوان .. .. للدكتور أحمد حماد الحسينى
٨٥ — ايام فى الاسلام ... ... للأستاذ أحمد الشرباصي
٨٦ — تعمير الصحارى ... ... للدكتور عز الدين فراج
٨٧ — سكان الكواكب ... ... للدكتور إمام إبراهيم احمد
٨٨ — العرب والتتار ... ... للدكتور إبراهيم احمد العدوى
٨٩ — قصة المادن الثمينة .. ... للدكتور أنور عبد الوحد
٩٠ — أضواء على المجتمع العربى ... للدكتور صلاح الدين عبد الوهاب
٩١ — قصر الحمراء ... ... للدكتور محمد عبد العزيز مرزوق
٩٢ — الصراع الأدبى بين العرب والعجم للدكتور محمد نبيه حجاب
٩٣ — حرب الانسان ضد الجوع وسوء التغذية ... ... } للدكتور محمد عبدالله العربى
٩٤ — ثروتنا المعدنية ... ... للدكتور محمد فهيم
٩٥ — تصويرنا الشعبي خلال العصور للأستاذ سعد الخادم
٩٦ — منشآتنا المائية عبر التاريخ للأستاذ عبدالرحمن عبد التواب

الثمن قرشان

مطابع دار القلم